
الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر كلية الآداب والعلوم الإنسانية

- باتنـة - قسم اللغة العربية وآدابها

صور الزهريات في شعر الصنوبري
- دراسة أسلوبية -

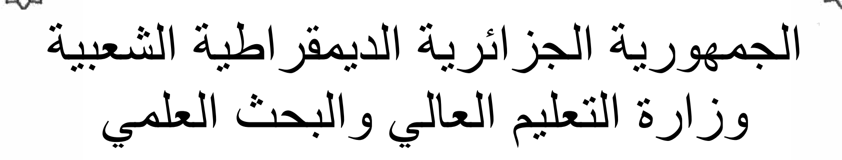
مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي القديم
تخصص: أدب عباسي

إعــداد الطالبة:
وفاء عزيز

إشراف الأستاذ:
د/ **محمد** منصوري

السنة الجامعية

1430 - 1431 هـ / 2009 –2010 م


الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر - باتنة -

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية وآدابها

صور الزهريات في شعر الصنوبري
- دراسة أسلوبية -

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي القديم
تخصص: أدب عباسي

إعـــداد الطالبة: وفاء عزيز

إشراف الأستاذ: د/ **محمد** منصوري

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الجامعـــــة	الصفة
أ.د. عبد السلام ضيف	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنـــــــــة	رئيســـــــا
د. محمد منصوري	أستاذ محاضر	جامعة باتنـــــــة	مشرفا ومقررا
د. الشريف بوروبة	أستاذ محاضر	جامعة باتنـــــــــة	عضـــــوا
د. حورية عروي	أستاذ محاضر	جامعة برج بوعريريج	عضـــــوا

السنة الجامعية

1430 - 1431 هـ / 2009 –2010 م



المقدمة

العصر العباسي منارة الحضارة العربية الإسلامية التي كانت ولازالت مصدر فخر واعتزاز لكل عربي، هو العصر الذهبي بكل المقاييس العلمية والفكرية والأدبية؛ وفيه عمت مظاهر الجمال حواضر الدولة، لقد نعمت هذه الرقعة المترامية الأطراف بأبهى طبيعة، وعمل الخلفاء وأصحاب السلطان على جعلها أحسن البقاع في الدنيا، وبخاصة قصورهم وما يحيط بها، من بساتين و رياض .

لقد أناخت الطبيعة بورودها ورياحينها وأزهارها فوق الجبال والسهول والبساتين والقصور فحركت قرائح الشعراء وصفت أذهانهم ووجدانهم وعذب بيانهم فوسعوا دائرة الأدب وفتقوا أبوابا في الشعر، وولجها الشعراء الأوائل قبل غيرهم.

إن الطبيعة رفيق الشاعر مذ كان، فهي كالأم الرؤوم، التي احتضنت الشعراء فكانت ملاذهم، مع اعتبار خصوصية كل عصر من العصور، فحينما كان الجاهلي يصف الناقة والجمل والشيح والعرار، أصبح الشاعر العباسي يتغنى بطبيعة بلاده و ما طرأ فيها من تحولات.

إن من يقرأ أشعار العباسيين يتبين ميلهم للتعبير عن حبهم للزهريات كجزء دقيق من الطبيعة الرحبة؛ حيث أن كثيرا منهم ذكرها في ثنايا أشعاره.

ومن هؤلاء الشعراء شاعر يعد نسيجا في ذاته، لأنه خط لنفسه طريقا تبعه كثيرون فيه، وارتبط اسمه بالطبيعة وما فيها من زهر عاطر ونور فواح فإذا ما ذكرت قورن اسمه بها، فكان مرآة عاكسة لبني عصره، حيث أنه من عادتهم الخروج إلى الرياض والتمتع بما فيها من تحف طبيعية، كما كانوا يحيّون بعضهم بأنواع الزهور، و هذا ما جلى في شعره – بخاصة–.

وكان الصنوبري بذلك سيد الشعر العربي من خلال روضياته، وقد ذكرت الأخبار أنه "اتخذ له بستانا يزرع فيه الورود والرياحين والأزهار ويتعهدها تعهد المحب الوامق"[1]، فكانت له مصدرا لأشعار عطرت الدنيا بأريجها.

[1] شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي (4): العصر العباسي الثاني ، دار المعارف ، مصر ،ط2، 1975،ص 363.

الزهر نور كل نبات، وقد وصف الصنوبري أنواعا مختلفة منه، وأضفى عليه خصائص، كان من خلالها تميزه على بقية أقرانه، فكان رائد الزهريات دون منازع.

و القارئ لهاته الأشعار البديعة يجدها تتسم بخصوصية لا تتوفر في غيرها من الأشعار تعكس التجربة الشعرية للصنوبري، وولعه بالزهريات حيث أصبحت ظاهرة مميزة له، فأنتج منها صورا فتانة، بطاقتها التخييلية والإيحائية، ومميزاتها الصوتية والتركيبية، وكثافة عناصرها الجمالية والتأثيرية.

ونظرا لأهمية الصورة التي قيل: "إنها المشكاة السحرية للشاعر، وقال آخر إنها سحر يلقى به إلى القارئ وقال ثالث إنها وثبة فروسية، انفجار بل زلزال"[1]، هذه الألقاب المختلفة تنم عن أهمية وفائدة بالغين لها، فهي كائن لا يفنى، وخصوصية باقية في الشعر ما بقى، باختلاف طرقه وأزمنته.

ومن منطلق هذه الخصوصية للزهريات وأهمية الصورة، ومحاولة مني البحث عن الخصائص والسمات التي يتميز النص الزهري الصنوبري عن طريق تحليل مكوناته، باعتباره كيانا لغويا، وقع الاختيار على هذا الشاعر بتوجيه من الأستاذ المشرف بعد طول نظر، واخترت الصورة كلبنة أساسية للدراسة لأنها أساس الشعر وجوهره، فهي صورة مركزة للنص باعتبارها تختزل كثيرا من خصائصه.

إن شعر الزهريات ظاهرة جميلة برزت في العصر العباسي،غاصت في أعماق الشاعر، لعل أكثر شيء ميزه هو ولعه الشديد بها. إنها ظاهرة دقيقة في هذا الزخم من الحضارة، صور تعكسها، تخاطب جميع الحواس.

إنها صور الزهريات ما إن يذكرها الإنسان، حتى يتملكه سمو الرغبة فيها، وفي دراسة أشعارها وخصائصها، صور آثرت أن أربطها بالصنوبري لأنه أعطي عينا لماحة وذوقا فنيا نادرا، وريشة تتقن رسم الحروف والكلمات، وموسيقاها مثل عبق المسك وأثره في النفس.

لقد استطاع الصنوبري أن يتحول بمسار التجربة إلى منعطف متميز، ووصل إلى ما لم يصل إليه غيره، لذا كانت الرغبة في معرفة سر هذا التميز، باختيار عنوان "صور

[1] شفيع السيد: قراءة الشعر و بناء الدلالة، دار غريب للطباعة و النشر والتوزيع ، القاهرة، د.ط، د،ت،ص235.

الزهريات في شعر الصنوبري" باعتبارها خطابا مستحدثا في العصر العباسي، ولا أنكر بهذا وجود بعض الأشعار قبله في هذا، لكن لم يكن ظاهرة لافتة كما هي عند الشاعر.

وقد حاول البحث من خلال هذا العنوان الإجابة عن سؤال رئيسي هو: **ما هي الخصائص الأسلوبية لصور الزهريات؟**

تتدرج تحت هذا السؤال مجموعة من الأسئلة: أين يكمن مسار التحول في التجربة الشعرية عند الصنوبري؟، وكيف تفرد بين أقرانه؟، كيف اتخذ من الزهريات وسيلة للتعبير على حالاته النفسية؟، ما هي نوع البحور والقوافي والظواهر الموسيقية التي اعتمدها في هاته الصور؟، ما السمة المميزة للتراكيب وما هي أنماط الصور البلاغية؟

لقد اقتضت الإجابة عن هذه الأسئلة إتباع المنهج الأسلوبي، الذي رجونا من إتباعه التطبيقي أن يكون خير كاشف، وذلك عن طريق دراسة مستوياته للوصول إلى ما نصبو إليه.

الدراسة الأسلوبية تحاول الجمع بين الذاتية والموضوعية، وذلك لكونها نقطة التقاء وتقاطع بين دراسة الظواهر اللغوية (لسانيا) والظواهر الجمالية (من جانب النقد).

وقد ساهمت عدة عوامل في اختيار دراسة الصورة بهذا المنهج عند هذا الشاعر، منها:

- قلة الدراسات التطبيقية التي اتخذت المنهج الأسلوبي –فيما أعلم– باعتباره منهجا حديثا على النصوص القديمة، وموضوع الزهريات بخاصة، حيث لا نجد لها دراسة مفردة، و إنما تذكر في بطون الكتب التي تتحدث عن الطبيعة، حيث كانت معظم الدراسات تاريخية استعراضية، مع الاكتفاء بالأخبار دون الغوص في أعماق نصوصها؛ والبحث عن خصائصها .

- عدم اهتمام الباحثين بهذا الشاعر الذي كان ضحية الشعراء الذين احتووا ميدان الشعر، على غرار أبي تمام و البحتري والمتنبي، والذين سال حبر النقاد القدامى في دراسة أشعارهم في العصر العباسي، وامتد هذا الاهتمام إلى الدارسين المحدثين متناسين ومتغاضين بذلك عن خطابات شعرية راقية كشعر الصنوبري.

- نتائج البحث الأسلوبي، الذي يمنح المفاتيح لولوج عالم النص، واكتشاف خواصه، لذا ارتأينا إتباعه رغبة في الوصول إلى السمات الخاصة بالزهريات، من خلال إمكانية التحكم في أدواته من دراسة الصوت والكلمة والجملة، والاستعانة بجداول الإحصاء، وإصدار الأحكام فيها عن طريق التحليل و التفسير، والتأويل أحيانا إذا ما اقتضى الأمر.

- الصورة الشعرية جزء من الأسلوب وذلك من منطلق أنها تركيبة لغوية وجدانية، فاللغة هي أداتها (المستوى الصوتي، التركيبي)، والوجدانية هو مضمونها ضمن المستوى الدلالي؛ والأسلوبية تهتم بالظواهر اللغوية والفنية وجماليتها.

أما المدونة التي اعتمدت عليها في الدراسة فهي ديوان الصنوبري الذي حققه الدكتور إحسان عباس الذي قام بعمل جبار، حيث جمع ما تسنى من أشعاره والتي ضاع الكثير منها، بحيث وجدنا في هذا الجهد العظيم قصائد يمتد رويها من حرف الراء إلى القاف، ورأى الدكتور إحسان عباس أن جزأين ضاعا من شعر الصنوبري، ولهذا حاول جمع بعض الأشعار لتكملة ديوانه، في ملحق مختلف القوافي. وهذا ما أشار إليه في مقدمة هذا الديوان.

ونشير أيضا إلى دراسة الباحث محمد أسلوغة من جامعة عنابة، التي حاول فيها إضافة بعض الأشعار المجموعة من مصادر مختلفة، وسماها (صلة ديوان الصنوبري)، ولم نجد فيها أشعارا كثيرة خاصة بالزهريات، كما أن دراسته لم تهتم بالجانب الأسلوبي، بل كانت جهدا كبيرا ركز فيه الباحث على الصنوبري وحياته، وشعره وصوره في مختلف أغراض الشعر بما فيها الرياض، مع عدم الوقوف على الأبنية اللغوية و مستوياتها.

و قد اقتضى تطبيق المنهج الأسلوبي لدراسة خصائص صور الزهريات خطة من أربعة فصول مسبوقة بمدخل.

أما المدخل، ففيه محاولة لرسم الخطوط العريضة للبحث وما يحيط به، وكان التركيز فيه على الطبيعة واهتمام الشعراء العباسيين بها، وتقديم تعريف للأسلوب والأسلوبية بمختلف اتجاهاتها؛ وحاولت كذلك عرض مفهوم الصورة الشعرية عند القدامى والمحدثين باختلاف مذاهبهم ومدارسهم ورؤاهم.

الفصل الأول: وعنوانه الزهريات في شعر الصنوبري: وقد تطرقت فيه إلى مجموعة من العناصر المتفرعة إلى ثلاثة أقسام، بهدف معرفة حياته وخطابه الشعري وولعه بالزهريات:

1- الصنوبري وخطابه الشعري:

1-1- الشاعر الصنوبري.

1-2- اعتداده بنفسه.

1-3- الخطابات المستحدثة في شعره و نظرته إلى الشعر.

2- مرتسمات الزهريات في شعر الصنوبري وولعه بها: وحاولنا فيه تتبع الزهريات في أبنية قصائد مختلفة الأغراض، وأخرى خاصة بها.

3- بين الشعر والزهر: فيه ربط بين نظرته الشعرية والأزهار.

أما **الفصل الثاني**: فقد كانت الدراسة فيه منصبة على الجانب الإيقاعي: وقد كانت بداية بتمهيد حاولنا من خلاله بيان ما لهذا المستوى من أهمية في الشعر، وشمل هذا الفصل قسمين:

أولا: الإيقاع الخارجي: تطرقنا فيه إلى:

1-الوزن: ويشمل البحور مع الزحافات والعلل التي أصابتها:

1-1- الخفيف.

1-2- المنسرح.

1-3- الرجز.

1-4- الكامل.

1-5- الوافر.

2- القافية: مصنفا لها من حيث مقاطعها الصوتية، ومن حيث حروفها، وأنواعها، فكانت العناصر الخاصة بحروفها مع ذكر لأنواعها:

2-1- الروي.

2-2- الوصل.

2-3- الخروج.

2-4- الردف.

2-5- التأسيس.

و بعد الانتهاء من الحديث عن الإيقاع الخارجي انتقلنا إلى:

ثانيا: الإيقاع الداخلي: وتناولت فيه:

1- التجنيس.

2- الازدواج وحسن التقسيم.

و**الفصل الثالث،** قد خصصته لدراسة البنية اللغوية، وفيه تناولت: التراكيب: وما يندرج تحتها من :

1- الأفعال.

2- المشتقات: بمختلف أنواعها: اسم الفاعل، الصفة المشبهة، واسم المفعول.

3- التراكيب: وقد ركزنا فيها على دراسة أنواع الجمل من حيث الخبر والإنشاء، والإثبات والنفي:

3-1- الجملة الخبرية المثبتة والمنفية، بما فيها من جمل فعلية واسمية.

3-2- الجملة الإنشائية الطلبية : وما يندرج تحتها من : أمر، واستفهام ونداء .

أما في **الفصل الرابع:** وهو خاص بالأنماط البلاغية للصور الفنية: وهي:

1- الصور التشبيهية: وما يندرج تحتها من أنواع التشبيهات.

2- الصور الاستعارية: بقسميها الكنائية والاستعارية.

3- الصور الكنائية.

وقد أنهيت الدراسة بخاتمة حاولت فيها جمع النتائج المستخلصة التي وصل إليها البحث في أجزائه، مع تقديم ملخص لهذه المذكرة باللغة الفرنسية؛ ثم قائمة المصادر والمراجع ورتبتها ترتيبا ألفبائيا، وإلى معاجم وقواميس، ودوريات ومجلات، ومخطوطات وفي الأخير فهرس الموضوعات.

وقد اعتمد البحث على مجموعة من المصادر والمراجع، نذكر منها: كتب النقد القديمة: كالبيان والتبيين، والحيوان للجاحظ، والكامل للمبرد، و مراجع حديثة حول الصورة الشعرية لمصطفى ناصف وجابر عصفور، وغيرهما وأخرى تحدثت عن الإيقاع كالتبريزي وإبراهيم أنيس...الخ.

وعلى الرغم من استعانتي بمراجع مهمة فقد واجهتني صعوبات جمة تتمثل أساسا في قلة المراجع التطبيقية، وصعوبة الحصول عليها، وبخاصة في هذا الموضوع والتي تطلعت إليها بعناء كبير، مما جعلني أجد نفسي أشق بهذا المنهج طريقا عسيرة تمثلت في مدونة الصنوبري، وربما رحابة المنهج الأسلوبي وما يتطلبه من إحاطة بمختلف وسائله، ومحاولة تطبيق ما توفر في المراجع النظرية، مكن من إرساء قواعد البحث.

وبفضل الله أولا، ثم توجيهات أستاذي المشرف الدكتور محمد منصوري، الذي كانت له بصمات واضحة في توجيه البحث، وكذا الأستاذين محمد مشعالة وتوفيق بن خميس الذين أمداني بمراجع مهمة، استطاع البحث أن يرى النور.

وفي الأخير، هذا جهد المقل في إنجاز هذا البحث العلمي الذي لا بد أن تشوبه نقائص، والتي سينبهني إليها أساتذتي المناقشين وسأتقبلها بصدر رحب، وأشكرهم مسبقا على ما بذلوه من جهد في قراءة المذكرة، وأسأل الله التوفيق وسداد الرأي، إنه تعالى قريب مجيب.

الطالبة/ وفاء عزيز.

المدخل

المدخـــــل

إن جمال الطبيعة بكل ما تنطوي عليه من أشياء وجزئيات وظواهـــر هي المصدر الأساسي لإمداد الشاعر بمكونات الصورة، ولكنه لا ينقلها لنا بحرفيتها، وإنما يكون معها علاقة وحوارا و جدلا.

الشعر العربي لا يختلف عن أشعار الأمم الأخرى، فقد نما و ازدهر منذ طفولته في أحضان الطبيعة. وقد كان صدى عميقا لهذه البيئة العربية، في أيام خصوبتها أو جدبها.

الطبيعة هي ملاذ الإنسان و صدره الحنون، متى ضاقت نفسه اتسع حضنها له.

إن صورة الزهريات تعطي للشاعر طاقة لا محدودة في الإبداع، إنها (أي الزهريات) ظاهرة جميلة تبرز في العصر العباسي، تغوص في أعماق الشعراء، لتستنفر كل عاطفة فيهم، إنها ظاهرة دقيقة في هذا الزخم الهائل من الحضارة المتمخضة عن ثقافات مختلفة؛ صور تعكس ما يخالج نفس الشاعر نحو الجمال! جمال يخاطب كل الحواس، هي في الحقيقة مشاهد تأخذ اللب و تهز أوتار القلوب!

شهد العصر العباسي تغيرا و تطورا شاملا، تأثر به الشعر باعتبار الشاعر أكثر الناس حساسية من غيره، فقد "عبروا فيه عن حياتهم اليومية وعواطفهم وأهوائهم، كما عبروا فيه عن الحضارة المادية التي عاشوها بخمرها وقيانها وقصورها ورياضها ومجالس أنسها"[1].

فالتوسع الهائل في البلاد الإسلامية، في العصر العباسي، والأمصار المختلفة المفتوحة، من فرس وروم وهنود، وغيرها من الأجناس، والعقليات أثرت في المجتمع العربي، من ذلك التأثر، استقرار العرب، نظرا لرغد العيش في مختلف الحواضر الإسلامية؛ ونلمس التحضر في ثقافة الزهر والورد التي انتشرت انتشارا واسعا، واهتم بها الخلفاء – بخاصة– اهتماما كبيرا، وعنوا بها عناية تدل على شغف نادر أحيانا، وقد تمادوا في ذلك

---

[1] شوقي ضيف: النقد، ،دار المعارف، القاهرة، ط4، 1979، ص41.

حتى عقدوا مناظرات في أشعار الشعراء يفاضلون فيها بين الأزهار، وهذا ما نجده في أشعارهم.

وقد بالغ الخلفاء في حبهم لأنواع معينة من الزهور، وخير دليل الخليفة المتوكل وذكروا أنه " حرم الورد على جميع الناس و قصره على نفسه"[1].

وقد تغنى الشعراء العباسيون بالزهور العبقة، الفتانة الألوان، وتفاضلوا فيما بينها، وعقدوا لذلك قطعا بديعة، فيها من البراعة العالية والدقة المتناهية، حيث اتخذها الشعراء (أي الزهريات) مقدمات لقصائدهم المختلفة، وكأنهم بهذا يعلنون اتجاههم التجديدي، متخلين بذلك عن تقاليدهم الشعرية ومقدماتها الطللية بصفة أخص.

ونحن مع ابن الرومي في عالمه المنهوم بلذيذ الحس، ويدور عليها شعر الوجدان والحرمان، ويواجه بها مشاهد الطبيعة بما فيها من زهر و ريحان.

يقول ابن الرومي:

كَأَنَ الثرياَّ إذاَ تَجَمَّعَ شَمَلُهاَ ... رِيَاضُ رَبِيعِ فُصِّلَتْ بِشَقِيق
وَقَدْ لَمَعَتْ حتى كأنَّ بَرِيقَها ... قَلائِدُ دُرٍّ فُصِّلَتْ بِعقيــقِ[2]

يقدم لنا الشاعر صورة الثريا المتجمعة بجمالها وحسنها ويقرنها برياض الربيع المفصلة بالشقيق، فصورة اللمعان تشبه صورة الشقيق من جهة وصورة القلائد الذهبية من جهة أخرى.

أما إذا انتقلنا إلى شاعر آخر، وهو الحسين بن مطير، فإننا نجد له أبياتا بديعة في الغزل، ضمنها، زهرا مختلفا:

أَيْـَن أَهلُ القِبـَاب بالدَّهْنَــاءِ ... أيــن جِيــرَانُنَــا بِالأَحْسَــــاءِ
جَاورُونَا وَالأَرْضُ مُلْبَسَــةُ نَوْ ... رَ الأقَــاحــي تُجَــادُ بالأَنْــــوَاءِ
كُــلَّ يــَومٍ بِأَقْحُــوانٍ جَدِيــدٍ ... تَضْحَكُ الأَرضُ من بُكَاءِ السَّمَاءِ[3]

---

[1] ناصر الحاني: في الحضارة العربية: صور عباسية، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، د.ت، ص51.
[2] ابن الرومي: الديوان، ج2، شرح أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2002، ص5-6.
[3] مصطفى الشكعة: رحلة الشعر، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1،1997، ص541.

فالشاعر يرسم صورة جميلة، فالأرض تلبس نور الأقاحي، والأقحوان مبسم ضاحك من بكاء السماء، فابن مطير ينطلق من قانون الطبيعة وهو اهتزاز الأرض ونمو ما فيها بالمطر.

أما أبو نواس، الذي كانت قصائده الخمرية صورة صادقة عن حياته، ومعظم تجاربه النفسية؛ فقد كانت الرياض بما فيها من أزهار جميلة، وعطور عبقة، مما يتم لذته مع أصحابه.

قال في مجلس خمر:

بِــدَيْرِ بَهْــرَادَانَ لِي مَجْلِسٌ ... ومَــلْعبٌ وَسْــطَ بَسَاتِينِهِ

رُحْــتُ إِلَيْــهِ و مَعِــي فِتْيَةٌ ... نَزُورُهُ يــَوْمَ سَعَانِيــنِهِ[1]

حَتّــى تَوَافَيْنَا إلى مَجْلِــسٍ ... تَضْحَكُ أَلْــوَانُ رَيَاحِينِــهِ

والنَرْجِسُ الغَضُّ لَدَى وَرْدِهِ ... والوَرْدُ قَدْ حُفَّ بِنِسْرِينِهِ[2]

ونجد البحتري من الشعراء الذين اهتموا بالزهريات المختلفة فهو الشاعر الوصاف، والذي تغنى بها في أشعاره ومن ذلك الربيع، الذي أسمعنا صوته و أرانا صورته.

قال البحتري:

أَتَاكَ الرَّبِيعُ الطَّلْقُ يَخْتَالُ ضَاحِكًا ... مِنَ الحُسْنِ حَتَّى كَادَ أَنْ يَتَكَلَّمَا

وَقَدْ نَبَّهَ النَّوْرُوزُ فِي غَلَسِ الدُّجى ... أَوَائِلَ وَرْدٍ كُنَّ بِالأَمْسِ نُوَّمَا[3]

وابن المعتز كغيره من الشعراء العباسيين، أنيق في أشعاره، فهي كالجواهر الثمينة.

فابن المعتز الأمير، تعلق بألوان الترف والنعيم، مما كان مصدرا خصبا لصوره، قال:

ورَوْضَةٍ بَاتَ طَلُّ الغَيْثِ يَنْسِجُهَا ... حتَّى إِذَا نَجَمَتْ أَضْحَى يُدَبِّجُهَا

[1] أنظر أبو نواس، الديوان، ص80، السعانين و الشعانين، أحد سعف النخيل عند النصارى

[2] أبو نواس: الديوان، شرح و تعليق مجيد طراد، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 2003، ص80.

[3] البحتري: الديوان، ج1، شرحه يوسف الشيخ محمد، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، 2000،ص124.

يَبْكِــي عَلَيْهَا بُكَاءَ الصَّبِّ فَارَقَهُ	إِلْفٌ فَيُضْحكُهَا طَوْرًا و يُبْهِجُهَا
إِذَا تَنَفَسَ فِيــهَا وَرْدُ نَرْجِســـها	نَاغَى جَنِيَّ خُزَامَاهَا بَنَفْسَجُهَا[1]

وهذه عينة صغيرة من الشعراء الذين شغفوا بالطبيعة، فكانت لهم منطلقا في مختلف أغراضهم الشعرية.

وسيقوم البحث بدراسة صور الزهريات في شعر الصنوبري –دراسة أسلوبية- وقبل الخوض فيه، سأحاول عرض مفهوم الأسلوب والدراسة الأسلوبية، والصورة الشعرية والعلاقة بينهما.

1- الأسلوب والأسلوبية:

اختلف النقاد والدارسون في تحديد مفهوم خاص للأسلوب منذ القديم، ولا زال ذلك مستمرا إلى يومنا هذا.

فقد كان الحديث عن الأسلوب في أولى الحضارات الإنسانية، والآداب العالمية، عند فلاسفة اليونان، ذلك لأن الأسلوب سمة عامة لكل ما في الوجود، ولكل جماعة أسلوبها المميز لها، بل ولكل فرد أسلوبه الخاص. فالأسلوب "يرد بخاصة في كتاب الخطابة لأرسطو، وهو التعبير ووسائل الصياغة. ويظل الأسلوب في كل معانيه غايته الإقناع عند أرسطو، إما بالمحاكاة الفنية في الشعر المسرحي والملحمي، وإما بالإقناع بالتعبير مباشرة في الخطابة وما يلتحق بها مما لا محاكاة فيه"[2].

وقد تأثر بأرسطو الكثير من الباحثين، فقد "أشار إليه (كونتليانوس) في القسم الثامن من بحثه في نظم الخطابة، كما اعتمده علماء اللغة الأوربيون في العصور الوسيطة في تقسيمهم الأساليب إلى ثلاثة أقسام:

1-البسيط أو الوطيء، 2- الوسيط المماثل لعامة الناس، 3- السامي أو الوقور"[3].

---

[1] زكية خليفة مسعود: الصورة الفنية في شعر ابن المعتز، منشورات جامعة قان يونس، بنغازي، ط1، 1999، ص187.
[2] أنظر: محمد غيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر و التوزيع، القاهرة، د.ط، 2004، ص113.
[3] حميد آدم ثويني: فن الأسلوب دراسة وتطبيق عبر العصور الأدبية، دار صفاء للنشر و التوزيع، عمان ،ط1، 2006، ص21.

إذن فالمحاولة التصنيفية تعود في أوائلها إلى أقدم الحضارات، قبل أن يتأسس علم أدبي يستند إلى أسس منهجية.

أما إذا انتقلنا إلى العرب محاولين معرفة الجذور اللغوية للأسلوب، وذلك بالعودة إلى المعاجم القديمة، نجد في لسان العرب:" ... ويقال للسطر من النخيل: أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب: قال: والأسلوب الطريق، والوجه، والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب. والأسلوب: الطريق تأخذ فيه. والأسلوب – بالضم – الفن، يقال : أخذ فلان في أساليب من القول، أي أفانين منه"[1].

وغير بعيد ما يورده الزمخشري عن ابن منظور حيث قال: "سلب: سلبه ثوبه، وهو سليب، ولبست الثكلى السلاب وهو الحداد، وسلكت أسلوب فلان: طريقته. وكلامه على أساليب حسنة. ومن المجاز يقال للمتكبر: أنفه في أسلوب إذا لم يلتفت يمنة ولا يسرة"[2].

وقد تناول ابن جني في كتابه الخصائص: الحذف، والتقديم والتأخير والفصل والوصل وغيرها من الخصائص اللغوية التي تدخل في صميم الدراسة الأسلوبية.

أما المرزوقي، فقد ذكر مصطلح الأسلوب في حديثه عن أبي تمام، بالإضافة إلى ألفاظ أخرى قرينة به كالمذهب والمسلك وعن ذلك قال: "إن أبى تمام معروف المذهب فيما يقرضه، مألوف المسلك لما ينظمه،...، متغلغل إلى توعير اللفظ وتغميض المعنى أنىّ تأتّى له وقدر؛ وهو عادل فيما انتخبه في هذا المجموع عن سلوك معاطف ميدانه، ومرتض ما لم يكن فيما يصوغ من أمره وشانه، فقد فليته فلم أجد فيه ما يوافق ذلك الأسلوب إلا اليسير"[3].

أما عبد القاهر الجرجاني فإن مفهوم الأسلوب عنده يرتبط بنظريته الشهيرة (النظم) من حيث هو نظم للمعاني وترتيب لها." ولعل في هذا التماثل بين «علم النحو» و« النظم » في فكر عبد القاهر ما يسمح لنا أن نقول إن مفهوم « النظم » عند عبد القاهر

---

(1) أنظر: ابن منظور: لسان العرب، ج1، (مادة سلب)، دار صادر، بيروت، ط1، 1990، ص473.
(2) أنظر: الزمخشري: أساس البلاغة، قدم له و شرح غريبه و علق عليه محمد أحمد قاسم، المكتبة العصرية للطباعة و النشر، بيروت ،ط1،2003، ص408.
(3) أنظر: المرزوقي : شرح ديوان الحماسة، ج1، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ،ط1 ، 1991 ، ص4.

يقترب إلى حد كبير من مفهوم «الأسلوب»، ويصبح «النظم» الذي يضع «علم النحو» قواعده، هو علم «دراسة الأدب» أو «علم الشعر»" [1].

فعبد القاهر إذن يصل إلى أن يطابق بين النظم والأسلوب، من حيث كانا تنوعا لغويا يصدر عن اختيار فردي، ويمكن لهذه التنوعات أن تعطي نسقا ونمطا يعتمد على إمكانات النحو، فهو يقول عن النظم، "أن ليس النظم شيئا إلا توخي معاني النحو وأحكامه ووجوهه وفروقه فيما بين معاني الكلم"[2].

فالفروق في ترتيب الكلمات يؤدي إلى تباين المعاني، وذلك يصنعه قصد المبدع إلى تأليف يميزه عن الأنساق الأخرى، بأسلوب خاص.

وفي فصل (مزايا النظم بحسب الموضع وبحسب المعنى المراد والغرض المقصود) يوضح الجرجاني أن لكل غرض ومعنى أسلوب يختص به، "فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها، ونهاية لا تجد لها ازديادا بعدها، ثم اعلم أن ليست المزية بواجبة لها في أنفسها و من حيث هي على الإطلاق، ولكن تُعرَضُ بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام، ثم بحسب موقع بعضها من بعض واستعمال بعضها مع بعض"[3].

وبدقة عالية يفرق الرجل بين المعنى والغرض، "ولا يغرنك قول الناس: قد أتى بالمعنى بعينه وأخذ معنى كلامه فأداه على وجهه. فإنه تسامح منهم والمراد أنه أدى الغرض فأما أن يؤدي المعنى بعينه على الوجه الذي يكون عليه في كلام الأول حتى لا تعقل ههنا إلا ما عقلته هناك وحتى يكون حالهما في نفسك حال الصورتين المشتبهتين في عينك"[4].

حتى وإن كان الغرض واحدا فالمعاني تختلف بحسب تركيب كل جملة من الجمل، والتي تقع فيها الألفاظ تبعا للمعاني المرتبة في النفس حسب العقل،"ولن يتصور في الألفاظ وجوب تقديم وتأخير، وتخصص في ترتيب وتنزيل، وعلى ذلك وضعت المراتب والمنازل في الجمل

---

[1] نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة و آليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط6، 2001، ص162.
[2] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رضوان الداية وفايز الداية، دار الفكر،دمشق.ط1، 2007، ص479.
[3] المرجع نفسه،ص128.
[4] المرجع نفسه، ص266-267.

المركبة، وأقسام الكلام المدونة، فقيل: من حق هذا أن يسبق ذلك، ومن حكم ما ههنا أن يقع هنالك، كما قيل في المبتدأ والخبر والمفعول والفاعل"[1] .

فأصبح هذا الترتيب النفسي للمعاني الذي تتبعه الألفاظ حسب الأغراض.

كما أن حديث عبد القاهر، في كتابيه (الأسرار) و(الدلائل) عن مواضيع مختلفة كالاستعارة والتشبيه واحتذاء الشعراء صور بعضهم، والاختلافات بين هاته الصور؛ إنما هي سلوك منهم لأساليب مختلفة.

أما ابن خلدون فقد ربط بين الأسلوب والقدرة اللغوية، التي توصل إليها علماء اللسانيات الحديثة وأطلقوا عليها الكفاءة اللغوية.

كما ربط بين الأسلوب والإطناب والإيجاز والكناية والاستعارة وغيرها من الظواهر اللغوية، مبينا إمكانات اللغة في تنوع الأساليب.

وقد تحدث ابن خلدون عن الملكة اللسانية في اللسان العربي، فهذه "الملكة ليست تحصل بمعرفة القوانين العلمية في ذلك التي استنبطها أهل صناعة البيان فإن هذه القوانين إنما تفيد علما بذلك اللسان، ولا تفيد حصول الملكة بالفعل في محلها"[2].

فمعرفة القوانين العامة المختلفة للغة من نحو وصرف وعروض وغيرها، لا يعني التمكن من اللسان العربي، بينما الأداء اللغوي أو الكلام لا يكتفي بذلك فهذه الملكة تتم "بممارسة كلام العرب و تكرره على السمع والتفطن لخواص تراكيبه"[3] .

كما أعطى ابن خلدون للأسلوب بعدا اجتماعيا، بحيث يمكن من خلال دراسة نماذج كلامية من نثر أو شعر لأفراد مجتمع، أن نصل إلى معرفة العوامل المشتركة التي تساعد على تصور نموذج يوجه ويحكم كلام الأشخاص، ويذكر سلوك أهل الصناعة، فيقول:"وهذه الأساليب التي نحن نقررها ليست من القياس في شيء، إنما هي هيئة ترسخ في النفس من تتبع التراكيب في شعر العرب لجريانها على اللسان، حتى تستحكم صورتها؛ فيستفيد بها

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ، تحقيق و شرح و تعليق محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، ص23.
[2] ابن خلدون: المقدمة، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، د.ط، 2007، ص615.
[3] المرجع نفسه، ص615.

العمل على مثالها والاحتذاء بها في كل تركيب من الشعر" [1]. فالدربة أو الممارسة هي العامل في تكوين نموذج جمعي تحتذي به الجماعة.

قدم ابن خلدون توضيحا عن مفهوم الأسلوب من خلال التفريق بين الشعر والنثر، "واعلم أن لكل واحد من هذه الفنون أساليب تختص به عند أهله لا تصلح للفن الآخر ولا تستعمل فيه، مثل النسيب المختص بالشعر، والحمد والدعاء المختص بالخطب، والدعاء المختص بالمخاطبات وأمثال ذلك. وقد استعمل المتأخرون أساليب الشعر وموازينه في المنثور من كثرة الأسجاع، والتزام التقفية وتقديم النسيب بين يدي الأغراض"[2].

ويردف كلامه بالحديث عن الكُتَّاب الغفل الذين يخلطون الأساليب فهم "هجروا المرسل وتناسوه وخصوصا أهل المشرق. وصارت المخاطبات السلطانية لهذا العهد عند الكُتَّاب الغفل جارية على هذا الأسلوب الذي أشرنا إليه، وهو غير صواب من جهة البلاغة، لما يلاحظ في تطبيق الكلام على مقتضى الحال، من أحوال المُخَاطَب والمُخَاطِب" [3].

فقد ربط الأسلوب بعنصرين هما: المُخَاطَب والمُخَاطِب، ومقتضى الحال بينهما، فلكل مقام مقال.

ننتقل الآن للحديث عن مفهوم الأسلوب عند النقاد المحدثين: ونجد من هؤلاء الدكتور صلاح فضل الذي جال في ثنايا المفاهيم لمختلف المدارس، وقدم مفهومه للأسلوب، في كتابه "علم الأسلوب- مبادؤه وإجراءاته-"، وحاول تأصيل نظرية أسلوبية عربية، وعرض المدارس المختلفة التي اهتمت بالأسلوب ومبادئه واتجاهاته، وفي مقدمتها المدرسة الفرنسية، ورائدها (شارل بالي) صاحب علم أسلوب التعبير ويعرفه أنه: "العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية"[4].

أما المدرسة الألمانية، فتعتمد على الحدس،"ويمثل منهج (سبتسر) أهم اتجاهات التحليل الأسلوبي الذي يعتمد على التذوق الشخصي لكنه يحرص على أن يعكس المميزات التي

---

(1) المرجع السابق، ص624.
(2) المرجع نفسه، ص619.
(3) المرجع نفسه،ص620.
(4) صلاح فضل: علم الأسلوب: مبادؤه و إجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط2، 1985، ص15.

تصل من النص إلى القارئ و يحاول أن يحدد نظام التحليل على هذا الأساس لهذا يطلق عليه منهج الدائرة الفيلولوجية"[1]. وهذه الدائرة تبدأ بملاحظة أولية تلفت القارئ وتجذب انتباهه، ثم تُدَعَّم هذه الملاحظة بتطبيق يعرف من خلاله صحة هذا الشيء الذي يحس من خلاله القارئ بخصوصية العمل، وهذا هو الأسلوب.

وبعدها عرض الاتجاه النقدي لدى الإيطاليين والإسبان، وأبرزهم (أمادو ألونسو) الذي يهدف إلى "المعرفة الحميمة للعمل الأدبي ولمبدعه عن طريق أسلوبه والمبدأ الذي يعتمد عليه هو أن كل خاصية لغوية في الأسلوب تطابق خاصية نفسية" [2].

وانتقل الدكتور صلاح فضل إلى بحث مفهوم الأسلوب حيث قال:" إذا كان الأسلوب ظاهرة تتمثل في النصوص المنطوقة أو المكتوبة، أو هو الطبقة العليا لهذه الظاهرة فإنه يبرز خلال عملية التلقي"[3].

أما إذا ما انتقلنا إلى الدكتور محمد الهادي الطرابلسي في كتابه (خصائص الأسلوب في "الشوقيات") الذي حاول من خلاله تعميق النظرية الأسلوبية في الأدب العربي، وتحدث عن الأسلوب و مضانه التي تظهر "في الجانب المتحول عن اللغة، والمتحول عن اللغة في الكلام عديد الأشكال. فقد يكون تحولا عن قاعدة نحوية أو بنية صرفية أو وجهة معنوية أو في تركيب جملة، كما قد يكون التحول عن نسبة عامة في استعمال الظاهرة اللغوية في عصر من العصور أو يكون بشحنة دلالية خاصة أو بفقر خاص" [4].

أما (أحمد الشايب) فيبدو أن منطلقه " في دراسة الأسلوب كان هو منطلق الشيخ حسين المرصفي؛ أي كلام ابن خلدون في تعريف الأسلوب وتحديد مفهومه، فكلاهما أورد تعريفه نفسه، وناقش من خلاله القضايا الفنية التي نبعت من خلال هذا التعريف غير أن الشايب كان أوسع أفقا" [5].

ومفهوم ابن خلدون عرفناه سابقا.

---

[1] المرجع السابق، ص45.
[2] المرجع نفسه، ص56.
[3] المرجع نفسه، ص99.
[4] محمد الطرابلسي:خصائص الأسلوب في "الشوقيات"، منشورات الجامعة التونسية، تونس، مجلد 20، د.ط، 1981، ص11.
[5] محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبية، دار نوبار للطباعة، مصر، ط1، 1994، ص107.

(فايز الداية) اهتم أيضا بالأسلوب و جمالياته، وركز في كتابه جماليات الأسلوب على الصورة الفنية في الأدب العربي، فهو يقول:"في حقيقة الأمر أن الأدب مذ كان اشتمل على الخصائص الأسلوبية وفي القلب منها الجوانب البلاغية من تصوير (التشبيه، والمجاز المرسل، والإستعارة، والكناية، والرمز، وألوان تطيف بها مما سمي بالبديع المعنوي)، وتركيب لغوي جمالي للجملة ومكوناتها في إطار السياق (التقديم والتأخير، الإنشاء، والخبر، التعريف والتنكير،...) "[1].

الأسلوب مرتبط بثقافة الشاعر وبيئته ومجتمعه فهي البيئة العباسية عند الصنوبري، ولكن تبقى النسبة الأكبر في الأسلوب ذاتية.

الأسلوب مادته الأساسية الألفاظ، لذا يمكن أن نقول أنه "اختيار choice أو انتقاء selection يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين"[2].

بعد هذا العرض الخاص بمفهوم الأسلوب قديما و حديثا، سأحاول الآن أن أبين علم الأسلوب أو الأسلوبية، وكيفية تناولها وتعريفها من قبل الباحثين والنقاد، وكذا مختلف اهتمامات الأسلوبية وامتداداتها.

أما الأسلوبية فهي مصطلح رحب لاتصاله بمجالات علمية مختلفة، كاللسانيات، والنقد، والنحو، والصرف، والأصوات، وغيرها، فهي علم الأسلوب أو تطبيق لدراسة الأسلوب.

و"يطلق عليه في الإنجليزية stylistics، وفي الفرنسية la stylistique، والباحث في الأسلوب، stylistician. وكلمة style تعني طريقة الكلام"[3]. وقد كان للعالم السويسري (فرديناند دي سوسير) أثر في نشاط البحث الأسلوبي، الذي يقترب من اللسانيات بقدر ما يقترب من النقد الأدبي، وهو "فن دراسة الأساليب وتمييزها على أن تفهم لفظة الأسلوب

---

(1) فايز الداية: جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق،ط2،1996، ص8-9.
(2) سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1992، ص47-48.
(3) محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبية، ص185.

بمعناها الواسع، وهو منحى الكاتب العام، أو الشاعر، وطريقته في التأليف والتعبير، والنظم والتفكير والإحساس على السواء"[1].

هذا فيما يتعلق بالنقد والأسلوبية، أما اللسانيات أو علم اللغة فيمكننا "القول بأن علم اللغة هو الذي يدرس ما يقال، في حين أن الأسلوبية هي التي تدرس كيفية ما يقال، مستخدمة الوصف و التحليل في آن واحد"[2]

ولذلك تعرّف الأسلوبية انطلاقا من هذا بأنها: "فرع من اللسانيات الحديثة مخصص للتحليلات التفصيلية للأساليب الأدبية أو للاختيارات اللغوية التي يُقَوَّمُ بها المتحدثون والكتاب"[3].

فالأسلوب أداء فردي متميز للغة، وهو من ناحية أخرى جماعي، من منظور إتباع الكتاب والشعراء لمجموع التقاليد السابقة والمعاصرة لهم. فلكل نص خصائص أسلوبية قائمة على اختيار المبدع لألفاظ معينة، وتوزيعها توزيعا خاصا "إذ تعد مستوى قائما بذاته قد يسمى لدى بعض الباحثين «اللغة الشعرية» و يسمى لدى آخرين «التوظيف الأسلوبي للأدب»[4].

والصورة لها علاقة بالأسلوبية، "فالجملة الشعرية هي نفسها الصورة الشعرية والصورة الشعرية هي نفسها الجملة اللفظية، والكلمة هي المعنى التخييلي، والمعنى الموحى، أو المتخيل، متجسدا في الكلمة. وحتى الأصوات اللغوية المجردة هي الأشياء الكونية المحسوسة، والأشياء المحسوسة والأصوات والحركات متجسدة في الأصوات اللغوية وسياقاتها اللفظية المختلفة"[5].

وهكذا تدرج الأسلوبية لدراسة الصوت إلى الكلمة، والتركيب فالنص.

وينتبه(عبد العزيز الجرجاني) في كتابه (الوساطة بين المتنبي وخصومه) إلى نقطة هامة تخص الأداء اللغوي " فكل أداء لغوي يؤدي في تركيبه اللغوي الخاص ما يفترق به

(1) حميد آدم ثويني: منهج النقد الأدبي عند العرب، دار صفاء للنشر و التوزيع، عمان، ط1، 2004، ص12-13.
(2) محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبية، ص186.
(3) يوسف أبو العدوس: الأسلوبية:الرؤية و التطبيق، دار المسيرة، عمان، ط1، 2007، ص35.
(4) صلاح فضل: علم الأسلوب مبادؤه و إجراءاته، ص103.
(5) محمد صالح الضالع: الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، د.ط، 2002، ص9.

عن أداء لغوي له تشكيله اللغوي المختلف"[1]، فاللغة الشعرية لها القدرة على إيجاد سلسلة علاقات تركيبية، وبالتالي خلق صور جديدة، ولذلك فالدراسة الأسلوبية هي "نظرة جمالية تتخلق من خلال الصياغة"[2].

تستمد الأسلوبية مفاهيمها الإجرائية من اللسانيات، وكذا في تطبيقاتها لمستويات الكلام (الصوتي والتركيبي والدلالي)، "فالتحليل الصوتي يقوم أساسا على إدراك الخصائص الصوتية في اللغة العادية ثم ينتقل من ذلك إلى تلك التي تنحرف عن النمط العادي لاستخلاص سماتها التي تؤثر بشكل واضح في الأسلوب"[3]. أما بالنسبة للمستوى التركيبي، فيمكن أن ندرس فيه "الجملة والفقرة والنص، وما يتبع ذلك مثل الاهتمام بالجملة وأحوالها من طول وقصر، والتقديم والتأخير، والروابط، والفعل والفاعل، والمبتدأ والخبر، والعلاقة بين الصفة والموصوف، والصيغ الفعلية" [4] وغيرها من أمور نحوية وصرفية من صيغ ومشتقاتها وفعل وزمنه، ودلالات ذلك، والتي لها أثر أسلوبي معين في سياق تعبيري ما؛ وفي المستوى الدلالي تتجه الأسلوبية إلى الألفاظ باعتبارها ممثلة لجوهر المعنى؛ فاختيار المبدع لألفاظه يتم في ضوء إدراكه لطبيعة اللفظة، وتأثير ذلك على الفكرة، كما يتم في ضوء تجاوز ألفاظ بعينها تستدعيها هذه المجاورة، أو تستدعيها طبيعة الفكرة " [5].

أما المستوى الدلالي الذي يتجسد من خلاله المعنى، فالتركيز على اللفظة وسياقها، واختيارها بعينها، بالإضافة إلى الصورة التي هي جوهر المعنى. وتعرض من خلالها الظواهر الأسلوبية–البلاغية في النص.

ويفرق النقاد بين الدراسة الأسلوبية الأدبية والدراسة الأسلوبية اللغوية، يقول "ريمون شابمان raymon chapman إن استقصاء الباحث لوجود كلمة بعينها خلال العمل الأدبي كله قد يقوده إلى فهم هذا العمل من حيث هو كل"[6] . ويعلق عليه الدكتور بريري قائلا: "أن هذا هو جوهر الاختلاف بين الدراسة الأسلوبية الأدبية و الدراسة الأسلوبية اللغوية، فالثانية

---

(1) رجاء عيد: التراث النقدي نصوص و دراسة، منشأة المعارف، الإسكندرية،د.ط، د.ت، ص81.
(2) محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبية، ص355.
(3) المرجع نفسه، ص206.
(4) أنظر: يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية و التطبيق، ص51.
(5) محمد عبد المطلب: البلاغة و الأسلوبية، ص207.
(6) محمد أحمد بريري: الأسلوبية والتقاليد الشعرية دراسة في شعر الهذليين، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط1، 1995، ص15.

تسجل كل ما يضمه العمل الأدبي من مظاهر لغوية وتصنفها حسب مخطط لغوي تختطه لنفسها من البداية، كأن تسعى إلى تسجيل استعمالات معجمية في مجال دلالي خاص، أو تسجيل ما يضمه العمل الأدبي من أشكال نحوية بعينها، أو غير ذلك من تقسيمات اللغة و النحو"[1].

ويعقد النقاد علاقة بين الأسلوبية والبلاغة، والجاحظ في تعريفه للبلاغة يورد أقوالا لبعض أهل الهند: وهو أن "جماع البلاغة البصر بالحجة، والمعرفة بمواضع الفرصة. ثم قال: ومن البصر في الحجة، والمعرفة بمواضع الفرصة، أن تدع الإفصاح بها إلى الكناية عنها، إذا كان الإفصاح أوعر طريقة. وربما كان الإضراب عنها صفحا أبلغ في الدرك" [2].

ومعنى ذلك مطابقة الكلام لمقتضى الحال.

ونتيجة للتراجع الذي أصاب البلاغة فقد أصبحت الأسلوبية الحديثة "وريثة شرعية للبلاغة القديمة؛ ذلك أن الأخيرة وقفت في دراستها عند حدود التعبير، ووضع مسمياته وتصنيفها، وتجمدت عند هذه الخطوة، ولم تحاول الوصول إلى بحث العمل الأدبي الكامل"[3].

ولقد كانت بعض الاهتمامات البلاغية ذات اتصال بعلم الأسلوب، "ولا شك أن عبد القاهر قد أعطى دراسة مركزة للعمل الأسلوبي في جانبين أساسيين من مكونات الأسلوب هما الصورة الفنية وجمالياتها، والتركيب اللغوي وجمالياته، وقد تحول القسم الأول إلى: علمي البيان (الاستعارة والتشبيه والكناية) والبديع (بمفهومه المتأخر وضروب التحسين اللفظي والمعنوي)؛ والثاني إلى: علم المعاني"[4]

مما سبق يتبين أن الأسلوبية قد استعانت بعلوم أخرى كاللسانيات والنقد والبلاغة، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، ....الخ. بهدف إقامة تحليلاتها.

---

(1) المرجع السابق، ص16-17.
(2) الجاحظ: البيان و التبيين، ج1، تحقيق و شرح عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، د. ط، د. ت، ص88.
(3) محمد عبد المطلب:البلاغة و الأسلوبية، ص259.
(4) عبد القاهر الجرجاني:دلائل الإعجاز، ص27.

كما يمثل الإحصاء وسيلة أسلوبية تهدف إلى إضفاء الموضوعية على الدراسة الأسلوبية، ويرى «أولمان» أن "أسلوب نص ما إنما هو وظيفة النسبة بين معدلات التكرار لعناصره الصوتية والنحوية والمعجمية ومعدلات تكرار مثل هذه العناصر طبقا لقواعد السياق المتشابه"[1].

وفي المجال التطبيقي فقد قدمت الإحصائيات الأسلوبية "ما يمكن تسميته قاعدة بيانات صلبة تصلح أساسا لاستخلاص بعض النتائج الهامة المرتبطة بطبيعة اللغة الشعرية و مظاهرها المتعددة"[2]. وتبنوا في ذلك طرق منها طريقة بوزيمان وملخصها أنه "من الممكن تمييز النص الأدبي بوساطة تحديد النسبة بين مظهرين من مظاهر التعبير: أولاهما التعبير بالحدث qualitative aspect، ويعني بوزيمان بأولاهما: الكلمات التي تعبر عن حدث أو فعل. وبالثاني الكلمات التي تعبر عن صفة مميزة لشيء ما، أي تصف هذا الشيء وصفا كميا أو كيفيا"[3].

أما إمكانيات تطبيقها وثراء نتائجها وتحاليلها، وتعلُّقُ الأدباء والباحثين بثمرة التطبيق فيها، فيدل دلالة واضحة على كفاءتها على تحليل النص الأدبي الشعري منه على وجه الخصوص

2- الصورة الشعرية بين القدماء والمحدثين:

إن الحديث عن الصورة لها أهميتها القصوى في فهم العمل الشعري -بخاصة- ولذلك كانت محل جدال وعناية من طرف القدامى والمحدثين وسأحاول أن أعرض بعض آرائهم قصد الوصول إلى اكتشاف الحقيقة وإجلائها.

فالصورة الشعرية هي الوسيلة التي يحاول الشاعر عن طريقها أن يبث مشاعره وخواطره، فتكون صدى له، يوصل بها صوته إلى المتلقي؛ ونظرا لما حظيت به الصورة - ولازالت- وهذا في الحقيقة لا يدل على شيء إنما يدل على قدرتها على الإحاطة بجوانب

(1) صلاح فضل: علم الأسلوب مبادؤه و إجراءاته، ص196.
(2) صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، د.ط، د.ت، ص111.
(3) حسن ناظم: البنى الأسلوبية: دراسة في "أنشودة المطر" للسياب، المركز الثقافي العربي، المغرب، بيروت، ط1، 2002، ص51.

كثيرة من النص الشعري على وجه الخصوص؛ ولذلك علق عليها الباحث (محمد الولي) أنها: "كيان يتعالى على التاريخ"[1]

فالصورة الفنية كان الاهتمام بها قديما، وإن لم يذكر المصطلح بهذه الطريقة، وإنما تحت تسميات وتعابير أخرى.

كما نجد لفظ التصوير واردا في القرآن الكريم، ولكن ليس بمعناها الحديث، قال تعالى: ([illegible])[2]

وكذلك جاءت في قوله عز وجل:([illegible])[3].

فقد جاءت بمعنى الخلق في كلام الله تعالى. ومن النقاد القدامى الذين أوردوا مصطلح التصوير، الجاحظ في إطار تعريفه للشعر في قوله:" فإنما الشعر صناعة، وضرب من الصبغ[4]، وجنس من التصوير"[5]. فالجاحظ إذن يعطي مفهوم الشعر انطلاقا من نقاط أساسية، "ولعل ماهية الشعر تتضح أكثر هنا عندما نصف الشاعر بالأوصاف التي جعلها الجاحظ قوام مفهوم الشعر، فنقول الشاعر: عند الجاحظ صانع، ونساج، ومصور. وأصحاب هذه الصناعات جميعا يستخدمون مادة أولية غُفْلا يعملون فيها يد التشكيل وبراعة التكوين والرسم حتى تتخلَّق بين أيديهم خلقا جديدا قادرا على الإبهاج والإمتاع"[6].

فلفظ التصوير الذي يورده الجاحظ، إنما يعكس آراءه النقدية المركزة والدقيقة، فمصطلح التصوير لا يبينه على أنه مصطلح الصورة كما في النقد الحديث، لكننا نفهم أنه

(1) محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص7.
(2) سورة الإنفطار، الآية 7-8.
(3) سورة آل عمران، الآية 6.
(4) وردت في:عيسى علي العاكوب: التفكير النقدي عند العرب: ضرب من النسيج.
(5) الجاحظ: الحيوان،مج1، ج3، شرح وتحقيق يحي الشامي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط3، 1997، ص408.
(6) عيسى علي العاكوب: التفكير النقدي عند العرب،،دار الفكر، دمشق،ط1،2002 ، ص139.

يشير إليه من خلال إعطائه مبادئ الشعر فهو صناعة بما في الصناعة من مشقة، وتخصص كالمصانع في ميدانه، كذلك الشعر غير متاح للجميع، كما أنه نسيج في بنائه، وهذا ما

وصلت إليه النظريات النقدية والدراسات الأدبية، فيما يسمى بالتماسك النصي، واهتمامها بالروابط المادية والمعنوية في النص (text).

أما التصوير، فهو الشيء الجوهري في الشعر، وهو ميزانه الحقيقي؛ وهكذا يشق أبو عثمان الطريق أمام النقاد العرب، ليأتي عبد القاهر ونظريته (النظم) محاولا تفسير الإبداع، ووجوهه، والإعجاز القرآني،... وغيرها من المسائل الأدبية، من خلال نظريته التي رد فيها على الجاحظ، في تفضيل الألفاظ على المعاني وهذا في قوله: " أن لهم في ذلك رأيا وتدبيرا وهو أن يفصلوا بين المعنى الذي هو الغرض وبين الصورة التي يخرج فيها، فنسبوا ما كان من الحسن والمزية في صورة المعنى إلى اللفظ ووصفوه في ذلك بأوصاف هي تُخبرُ عن أنفسها أنها ليست له، كقولهم إنه حلي المعنى وإنه كالوشي عليه"[1].

ويتحدث عن الصورة في جوهر حديثه عن الإبداع، فيقول: " وجملة الأمر أنه لا يكون ترتيب في شيء حتى يكون هناك قصد إلى صورة وصنعة" [2].

وقد تحدث الدكتور شفيع السيد عن تفسير عبد القاهر لكلمة اللفظ في عبارة الجاحظ، بحيث "لا يراد به جرس الأصوات و نطق اللسان، وإنما المراد به «الصورة»، أي الخصوصية التي يكون عليها المعنى، والتي يكون بها التغاير بين أسلوبين يتفقان في التعبير عن أصل المعنى"[3].

والصورة الشعرية ترتبط بالشاعر، وهو شعلة من الأحاسيس، وهذا ما يميز الشعر كخطاب فريد؛ "وإن الجرجاني قد حصل له وعي بالوظيفة التي يسميها رومان جاكبسون R. Jakobson «الوظيفة الإنشائية» باعتبارها مجموع الصفات التي تكسو الكلام فتجعله ذا أثر جمالي في المتلقي"[4]. وهذين المستويين يشتملان على عناصر عديدة، وقد اهتم النقاد

---

[1] الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 357.
[2] المرجع نفسه، ص354
[3] شفيع السيد: النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، دار غريب للطباعة والنشر و التوزيع ،مصر،ط1، 2006، ص36.
[4] محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي، النقدي،ص45.

القدامى بقضايا لها علاقة بالصورة ومتعلقاتها، كالتشبيه والاستعارة والكناية، والمجاز، ونوع الجملة والوزن والموسيقى... الخ.

والجرجاني لم يقف عند حدود العاميات في حديثه عن التصوير، بل عين أدواته ووسائله، و"أول ذلك وأولاه، وأحقه بأن يستوفيه النظر ويتقصاه، القول على التشبيه والتمثيل والاستعارة. فإن هذه أصول كثيرة، كأن جل محاسن الكلام، إن لم نقل كلها، متفرعة عنها، وراجعة إليها، وكأنها أقطاب تدور عليها المعاني في متصرفاتها، وأقطار تحيط بها من جهاتها"[1]. فالجرجاني يعطي علم البيان أهمية قصوى في بناء الكلام، وركز على التشبيه والتمثيل و الاستعارة، وقد يرجع ذلك إلى شيوعها في ثقافتهم النقدية ونصوصهم الشعرية.

والشعر كما هو متداول "قائم على الصورة منذ أن وجد حتى اليوم، ولكن استخدام الصورة يختلف بين شاعر وآخر" [2].

وأفكار عبد القاهر تمثل منبعا غزيرا يغرف منه المعاصرون، منهم عبد القادر القط في إعطائه مفهوما للصورة، فهو يرى "أن الصورة في الشعر هي«الشكل الفني» الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير"[3].

وكتابه " أسرار البلاغة" يتحدث أساسا عن ضروب البيان، ويولي اهتمامه خاصة بالاستعارة والتشبيه.

ابن خلدون يذكر الصورة في حديثه عن صناعة الشعر ووجه تعلمه، والذي يعود "إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كليةً باعتبار انطباقها على تركيب خاص. وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها يصيرها في الخيال كالقالب أو

---

[1] الجرجاني:أسرار البلاغة، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي و عبد العزيز شرف،ص41-42.
[2] عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي، دار النهضة العربية، بيروت، ط3، د.ت، ص391.
[3] إحسان عباس:فن الشعر،نشر و توزيع:دار الثقافة، بيروت، ط2، د.ت، ص230.

المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان؛ فيرصها فيه رصّاً كما يفعله البناء في القالب أو النساج في المنوال، حتى يتسع القالب بحصول التراكيب

الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه"[1].

يتحدث ابن خلدون عن سر الصناعة الشعرية الذي يعود إلى صورة ذهنية للأشخاص والتراكيب، ثم تأتي عملية الاختيار، فيتكون أسلوب خاص نتيجة لذلك، بناء متماسك كالنسيج، وهذا النسج يتم في خيال المبدع، ثم يخرجه إلى الصورة المسموعة أو المكتوبة؛ وهذا يقودنا للحديث عن الخيال، لأن مفهوم الصورة الفنية –رغم صعوبة تحديده– يعود إلى قدرة خلاقة تختلف من شاعر إلى آخر، حسب نفسياتهم ومواهبهم الفطرية والروحية، إذ نجد من الشعراء من يرى الكون لا بقدراته الحسية فقط، بل يتخطى الحواجز ويخترق عوالم الخيال، فيدخل في أعماق الأشياء، فالصورة الفنية تعتمد على الجوانب السيكولوجية ومتابعة النشاط الذهني الذي يعيد خلق صور لأشياء غابت عن الحس؛ ولا تُقَدَّرُ أهمية الخيال في هذه الحالة، بل "تمتد فاعليتها إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك؛ فتعيد تشكيل المدركات، وتبني منها عالما متميزا في جدته وتركيبه، وتجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة، تذيب التباعد والتنافر، وتخلق الانسجام والوحدة"[2].

والاهتمام بالنفس وقواها كان دأب الفلاسفة اليونانيين وتأثرت بهم الأمم التي بعدهم، ومنها العرب، الذين استأثرت هذه الفلسفات بعلمائهم الأجلاء، فقد كان "ابن سينا ينظر في الشعر نظر المنطقي في القضايا والأقيسة والبراهين. وإليه يرجع الفضل في إذاعة كلمة التخييل مقترنة بالمحاكاة"[3]

أما كلمة «الخيال» في تراثنا العربي، "فإنها لا تشير إلى القدرة على تلقي صور المحسوسات، وإعادة تشكيلها بعد غيابها عن الحس. إنها تشير إلى الشكل والهيئة والظل؛ كما تشير إلى الطيف أو الصورة التي تتمثل لنا في النوم أو أحلام اليقظة، أو في لحظات التأمل، عندما نفكر في شيء أو شخص"[4].

---

[1] ابن خلدون: المقدمة، ص623.

[2] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 1992، ص13.

[3] عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 1998، ص187.

[4] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ص15.

وهو مفهوم يختلف عما وصل إليه المعاصرون، وربما يعود سبب ذلك إلى تمسك النقاد بالتقاليد الشعرية القديمة، وبذلك قيدوا إبداع وخيال الشعراء على الابتكار.

ويعرِّف مصطفى ناصف الخيال بأنه "هو ذاك الإلهام الذي يعتبر نضجا مفاجئا غير متوقع لكل ما قام به الشاعر من قراءات ومشاهدات وتأملات، أو لما عاناه من تحصيل وتفكير"[1].

أما الدكتور العشماوي فيتحدث عن علاقة الخيال بالصورة حيث يفترض "أن كل صورة شعرية هي وليدة الخيال الشعري أو الثانوي والمفروض كذلك أن الفن تركيب للعاطفة والصورة، أو بعبارة أخرى أن الصورة هي وليدة العاطفة وأن العاطفة بدون صورة عمياء، والصورة بدون عاطفة فارغة"[2].

ونجد مصطلحي التخيل والتخييل عند النقاد، "وتدل كلمة التَّخَيُّل على عملية التأليف بين الصور وإعادة تشكيلها"[3]، أما التخييل فهو عند حازم القرطاجني "أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المُخَيِّل، أو معانيه، أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيُّلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها، انفعالا من غير رويَّة إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[4]. وبذلك يمكن أن نقول أن التَّخيُّل خاص بالمبدع أو الشاعر، أما التخييل فهو خاص بالمتلقي.

يؤدي خيال الشاعر إلى الوصول به إلى مراتب لم يستطع أن يصل إليها في عالم الحقيقة، فالشاعر إذا ما أرقه شيء وأحزنه حزنا شديدا، أو أفرحه آخر فرحا عارما، يحاول التعبير عن أغوار نفسه وما يخالجها، فيلجأ إلى اللغة، لنقل ذاك الشعور، فإن لم تسعفه اللغة ارتقى في عالم المجاز، فتكون الاستعارات والتشبيهات والكنايات، وغيرها من الصور المنسوجة من المتقاربات أو المتباعدات، وإن الاستعارة والتشبيه "غالبا ما اجتمعا تحت تسمية عامة هي الصورة الشعرية Image poétique وبالنسبة للفهم العام اليوم فإن الصورة

---

(1) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة و النشر، ط2، 1981، ص12.

(2) محمد زكي العشمماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، 1981، ص95.

(3) خالد محمد الزواوي: الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، الشركة المصرية العالمية للنشر لونحمان، مصر، ط1،1992، ص99.

(4) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، دار الكتب الشرقية، 1996، ص71. نقلا عن خالد محمد الزواوي:المرجع نفسه، ص100.

الشعرية تعتبر قلب القصيدة، وهذه تتكون من صور شعرية كما أن الشعر ليس شيئا آخر إلا الاستعمال المسترسل للصور الشعرية"[1]. أما الصورة الفنية بالمفهوم الجديد "فلم تعد

الصورة البلاغية هي وحدها المقصودة بالمصطلح بل قد تخلو الصورة بالمعنى الحديث عن المجاز أصلا، فتكون عبارات حقيقية الاستعمال مع ذلك فهي تشكل صورة دالة على خيال خصب"[2].

وقد اهتم النقاد العرب بها عناية كبيرة فعقدوا الموازنات والمقارنة بينها وأيها أكثر تأثيرا في المتلقي، لأن الشعر الذي كان ساريا هو الذي يتماشى مع حضارتهم وفكرهم العباسي المتطور، وأساليب الحياة المتغيرة من البداوة إلى التمدن والتحضر، فتأثير البيئة والمجتمع في شعر الشعراء أمر واضح، وتأثر النقاد أيضا تبعا لذلك سيكون بلا شك، فهي حلقة تَأَثُّر وتأثير، "وتباين الشعراء في مقدار تأثرهم بالطبيعة المحيطة بهم، وفي ملكتهم المعبرة عما يجيش في صدورهم: فمنهم من يقف عند حد المرئيات أو السمعيات، ينقل إليك ما في الطبيعة مُلوَّنا تلوينا خفيفا بشعوره، ومنهم من يخلع عليها الحياة والحركة، وينفذ ببصيرته الملهمة إلى سرها المغلق"[3].

فالشاعر إذن مرآة البيئة بكل ما فيها من جماليات، "وهذا هو السر فيما نلمسه بين مظاهر الطبيعة وإحساسات الشاعر لأنه عايشها وخبر ظواهرها، وحاول إخضاع حياته لظروفها، وإخضاع ظروفها لحياته"[4]، وهذا ما جعل الشاعر العباسي ينقلنا بخياله إلى التعرف على بيئته وتقدير سر ولعه بها، فالصورة الشعرية تدلنا على إحساس الشاعر وعوالمه وإبداعاته.

---

(1) J. Molino, J. Tamine: Introduction à l’analyse linguistique de la poésie ¨P.U.F.PARIS. 1982 (p169)
نقلا عن: محمد الولي:الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي، ص55.

(2) علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط2، 19981، ص25.

(3) خالد محمد الزواوي:الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، ص6.

(4) المرجع نفسه، ص9.

الفصل الأول: الزهريات في شعر الصنوبري

1- الصنوبري وخطابه الشعري
2- مرتسمات الزهريات في شعر الصنوبري وولعه بها.
3- بين الشعر والزهر.

1-الصنوبري و خطابه الشعري:

1-1-الشاعر الصنوبري:

الصنوبري هو محور دراستي هذه، لذا ارتأيت أن أتناوله بالتعريف ومحاولة الاقتراب من خطابه الشعري، وما يظهره من سمات الشاعر، ورأيه في الشعر، وكذا خطاباته الشعرية المستحدثة، وأثر الحضارة في شعره، لأصل إلى علاقته بالطبيعة.

الصنوبري هو "أحمد بن محمد الحسن بن مرار -بميم وراءين بينهما ألف- الضبّي، يكنى أبا بكر، نشأ بحلب وقضى أكثر حياته فيها وفي ضواحيها، ويقول ابن عساكر إنه دخل دمشق ووصف متنزهاتها"[(1)]. وقد تحدث كبار النقاد القدامى عن فضل الشاعر ومكانته نذكر من بينهم ابن رشيق القيرواني، الذي قال أنه كان " يسمى حبيبا الأصغر؛ لجودة شعره" [(2)].

أما عن لقبه الصنوبري، فهو نسبة إلى جده، وقد قال "عبد الله الحلبي الصفري: سألت الصنوبري عن السبب الذي من أجله نُسِب جده إلى الصنوبر حتى صار معروفا به. فقال: كان جدي صاحب بيت حكمة من بيوت حكم المأمون فجرت له بين يديه مناظرة فاستحسن كلامه وحدة مزاجه"[(3)]. وهذا شرف عظيم من صاحب شأن كبير في الأدب والعلم والفلسفة والفكر، فهي شهادة يعتز بها الصنوبري في شعره، قائلا في ذلك:

إذَا عُزِينَا إلى الصَنَوْبَرِ لَم	**نُعْزَ إلى خَامِلٍ من الخَشَبِ**
لا بَلْ إلى بَاسِقِ الفُرُوعِ عَلا	**مُنَاسِبًا في أُرُومَةِ الحَسَبِ**
مِثْل خِيَامِ الحَرِيرِ تَحْمِلُهَا	**أَعْمِدَةٌ تَحْتَهَا من الذَّهَبِ**
بَاقٍ على الصيْفِ والشِّتَاءِ إذا	**شَابَتْ رُؤوسُ النَّباتِ لم يَشِبِ**
يَا شَجَرًا حُبُّهُ حَدَانِيَ أَنْ	**أَفْدِي بأُمي مَحَبةً وأبِي**

(1) الصنوبري: مقدمة الديوان، تحقيق إحسان عباس، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت، د.ط، 1970، ص5.
(2) ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر و نقده، ج1، تح النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة ،ط1، 2000، ص156.
(3) الصنوبري: مقدمة الديوان تحقيق إحسان عباس، ص5.

فَــالحَمْدُ لله أَنَّ ذا لَــقَــبٌ **يَزِيدُ في حُسْنِهِ على النَّســَبِ** [1].

في القطعة السابقة صورة رائعة، نسجها من خياله الخلاَّق، فهو يفتخر بلقبه الصنوبري، نسبة إلى الصنوبر، الباسق الفروع الذي يعكس حسب النسب، وشبه أشجاره بخيام الحرير المحمولة بأعمدة الذهب، وهو لا يشيب ولا تسقط أوراقه؛ ثم يخاطب الشجر الذي أخذ به إلى حب أمه و أبيه لأنهما لقباه به، والشاعر في قمة تباهيه بلقبه، يحمد الله أنه لقب يزيد في حسنه على النسب.

وقد توفي سنة "334هــ"[2] وقد ذاع صيته بين أهل الشرق وأعجب أهل الأندلس به أيما إعجاب!

1-2-اعتداده بنفسه:

إن المتفحص لديوان الصنوبري، يجد سمات أساسية يتميز بها شعره، مما يجعله يتسامى عن أقرانه، ومن هذه السمات: إعجابه الشديد بشعره، واعتداده بنفسه؛ قال:

حَمِيتُ تفــاحَ و جُنْتَـــيَّ فَمَـــا **بِغَيرِ لَـــحْظٍ تُعَــضُّ أو تُقْــرِصْ**

فَقُلــتُ مَـــالِي يُقَـــالُ ذَا و أنَا **في الشِّعْرِ من كُلِّ شَاعِرٍ أَعْوَصْ**

هَــذَا جَمِيــلُ عَلَى صِنَاعَتِهِ **مَا صَاغَ مَا صُغْتُهُ و لا الأَحْوصْ** [3]

من نَصَّ في شَاطِرِ مَدَائِحِــهِ **فَمِثْلُ ما قَدْ نَصَصْتُ لَــمْ يُنْصَصْ** [4]

فهو يخبرنا أنه لا يوجد شاعر أشد منه، فجميل بن معمر لم يستطع أن يصل بنظمه إلى ما وصله هو؛ وأن مدائحه لم يُنصص مثلها.

ويعتبر هذا التباهي مُطَّردا خاصة في مدحياته، فهو إذا ذكر فضائل ممدوحه عليه، أو على غيره، ينتقل إلى التحدث عن شرف شعره، الذي من خلاله يسطع نجم ممدوحه، أو العكس، فيرجع سبب الريادة لشعره إلى ممدوحه الذي يزيده شرفا ويدفعه إلى الإبداع:

---

(1) الصنوبري: الديوان، ص 456-457.

(2) ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ص156.

(3) الأحوص: من شعراء العصر الأموي. أنظر الديوان، ص 231.

(4) الصنوبري: الديوان، ص 231.

وَجْـنَـةٌ لَو تُقَاسُ بالورد صِبْـغًا		ونَسيمـًا ما أُنْصِفَتْ في القِيَـاسِ
وَثَنايـَا تُنْسي الأَقَاحِي في رِقَّـــ		ــةِ الأَقَاحي مَن كَانَ ليسَ بِنَـاسِ
مَا تَرَى الرَّوضَ كَيفَ يُظْهِرُ أَجْـــ		نَاسًا منَ الزَّهــرِ لَسْنَ كَالأَجْنَـاسِ
فَهوَ في حُسْنِه كَشِعْرِي في مَـدْ		حِ أَبِي الفَتْحِ أو كَشِعرِ الفِرَاسِـــي[2]
وأَرَى الشِعْـرَ شَامِسـًا فَإذَا قِيـ		ـدَ إليـكَ اسْتَقَـادَ بَعـدَ شِمَـاسِ
إنَ شُكْـرَ الصَّنوبريِّ بِشُكْرِ الطَـ		ـبـَرانيِّ[3] مُـوثَـقُ الأَمْـرَاسِ
كَــمْ لَــه فِيـكَ مِن عَرُوسٍ قَصيدٍ		تجْتَلِيــهَا علــى عُيــونِ النَّـــاسِ
فـــي كَــلامٍ مَـــا شَانَـــهُ بِانْعِقَـــادِ		و مَعَــانٍ مَـــا شَابَهَـــا بِالْتِبَـــاسِ
يُجْمِـــعُ الجاهلونَ من فَرْطِ مَا يَهْـ		ذِي بِــها أنَّهَــا مِــنَ الْوَسْـوَاسِ[4]

قال مادحا أبا الفتح المظفر بن ذكاء [1]:

وهذه القطعة تمثل الظاهرة بجلاء، فالشعر عند الشاعر يزداد توقُّدا إذا ما تحدث عن الممدوح (أبي الفتح المظفر بن ذكاء)، وأن الروض بأجناسه الزهرية المختلفة كشعره في أبي الفتح، أو أنه يحاكي شعر الفرزدق؛ وهنا نستطيع أن نستنتج مكانة الفرزدق عند الشاعر الصنوبري، وذلك لأنه ربط جمال شعره بشعر الفرزدق أو كالروض أي ساوى بين شعريهما، فهو يعتبره مثالا أعلى استطاع الوصول إليه. ويذكر الصنوبري اسمه في قصيدته، ليوصيّ الممدوح أن يعتني بالطبراني الذي يقرنه باسمه، كما أن له فيه عرائس قصائد تلحقها أعين الحساد الذين أعجبوا بصنعته.

ويظهر أثر الحضارة واضحا في شعره، من ذكر مصطلحات دالة على الترف، يقول مادحا:

وَأَهْـدِ التِّبْـرَ إِمَّـا كُنْـــ	تَ تُهْدِي التِّبْـرَ للتبرِ
بِحُـــــرِّ القَــولِ و الفِعلِ	بِحُـبِ الحُـرِّ لِلْحُـرِّ

(1) ولى المكتفي أبا الحسين ابن عبد الله الأعور أمر حلب وكان كريما وبقي فيها من 295 إلى سنة 302 هـ، وهذا هو ابنه يمدحه الصنوبري،أنظر الديوان ص 156.

(2) الفراسي:هنا هو أبو فراس همام بن غالب المعروف بالفرزدق.

(3) الطبراني: نسبة إلى طبرية بالأردن، ولا نعرف من هو هذا الشاعر الذي كان صديقا للصنوبري، فهو يوصي المظفر به.

(4) الصنوبري، الديوان، ص157-159.

وَقَـدْ خَوَّلْتُـهُ شِعْـرِي وشِعْـرِي أَيَّمَا شِعْـرِ
تَهَـاداهُ لَـهُ الأمْـصَـا رُ مِن مِصْرَ إلى مِصْرِ
هُو الزَّهْرُ و مَـا الزَّهْرُ إذا مَـا قِيسَ بِالزَّهْـرِ
هو السِّحْرُ ومـا السِّحْرُ إذا ما قِيـسَ بِالسِّحْـرِ
هو الـعِطْرُ ولَكِن يُجْـ ـلُبُ العِطْرُ إلى العِطْرِ[1]

وما يدل على ما قلناه سابقا إطلاق صفات تعكس ما هو في مجتمعهم آنذاك، وما يحبه الناس و يرفعونه، فهذا الممدوح الذي يشبه التبر يستحق أن يهداه شعرا، تردده الأقطار من مصر إلى مصر، فهو كالزهر، ولكن أين هو الزهر منه إذا ما قيس به، بل هو سحر، لكن أين السحر منه، فالشعر له تأثير أقوى منه؛ إنه عطر يشعر النفس بالراحة والحيوية، فهو عطر يقال للعطر (أي للممدوح)." وكان للغناء والحضارة والترف أثر في التجديد في أوزان الشعر وقوافيه، فأخذوا يلائمون بين الموضوعات والأوزان والقوافي، وزهدوا في الأوزان الطويلة وآثروا عليها الأوزان السهلة الخفيفة القصيرة"[2]. والقطعة السابقة من هذه الأوزان القصيرة، فللحضارة إذن أثر على شعر الصنوبري فالشاعر إنما يستمد صوره مما يحيط به.

1-3- الخطابات المستحدثة في شعره:

إن شاعرنا الصنوبري، كغيره من الشعراء الذين يبثون مواقفهم النقدية في الإبداع في ثنايا قصائدهم و مقطوعاتهم؛ وهي في الحقيقة نقطة هامة في الإبداع، ومحاولة فهمه، من خلال معرفة رأي المبدع في عملية الإبداع مباشرة، لا من النقاد الذين لا يحسون ما يحسه المبدع في غمار تجربته الشعرية، وفي صراعاته وآلامه من أجل ميلاد النص، فالحقيقة إن الناقد الذي يشبهه بعض النقاد بالطبيب لا يحس بما تحسه المرأة أثناء مخاضها، والتي يشبه بها الشاعر –عادة– لذا حاولنا أن نقترب من الصنوبري، لمعرفة رأيه في الإبداع من خلال شعره، ويمكن في ذلك أن يكون قد تأثر بمن قبله أو بمعاصريه، ويمكن أن يخالفهم، وهذا أمر حتمي ومنطقي، ولعل باب المديح هو أكثرها انفتاحا لمعالم صناعته الشعرية، ولكنه بثها عبر مختلف موضوعاته؛ ففي مديحه للأمير سيف الدولة قال:

وَإِلَى الأَمِيرِ نَصَصْـتُ عِيرَ مَدَائِحي إنِّـي لَعِـيرِ مَدَائِحِـي نَصَّـاصُ

---

[1] الصنوبري: الديوان، ص17-18.
[2] محمد خفاجي: الحياة الأدبية في العصر العباسي، دار الوفاء للطباعة و النشر، الإسكندرية، ط1، 2004، ص51.

يَحْمِـلـنَ وَافِيةَ القَوَافِـي مَا بِهَـا نَقْـص فَيُنْقِصُهـا بِـهِ النَّقَّـاصُ
أَشْخَصْتُهـا هَيـفَ المَعَانِي غِيدَهَا فَأَرَى الوَرَى جَذْلا بِهَا الإشْخَـاصُ

لكنَّهَـا فُرَصُ العُقـولِ فكُلَّمَـا زِيدَتْ سَمَاعًا زَادَ الاسْتِفْرَاصُ[1][2]

فهو يتحدث عن الفكرة التي تحمل بالقوافي الوافية الجميلة التي تلائمها، والمعاني الهيفاء الرقيقة، وهي في الوقت نفسه تعصر العقل، وتشغله كلما زادت قراءتها (القصيدة المدحية)؛ وبهذا نستطيع أن نقول أنه لم يمِل إلى اللفظ، ولم يكن من أنصار المعنى، فقد نضج فكره، ورَحُبت نظرته الشعرية بحيث أرجع نجاح مدائحه إلى عناصر القصيدة ذاتها، من فكرة ومعنى ولفظ وقافية.

وفي رثاء الشاعر محمد بن الحسن المعوج الشاعر، كثَّف مصطلحاته النقدية، هذا ليس غريبا فالشاعر إذا ما رثى شاعرا آخر بثه كل طاقاته، وآلامه وأحزانه، لكي يكون على قدر المرثي، خاصة إذا كان شعره جميلا، وكانت له مكانة في قلب الراثي.

قال الصنوبري في رثائه:

يا سمـاءَ الشِّعْرِ التي لِـي عَلَيهَا كُـلَّ يَومٍ سَمَـاءُ دَمعٍ تَفيـضُ
و مِـنَ العَدْلِ أَنْ تُبْكَى القَوَافِـي بالقَوافِي ما دَامَ فيهـا نُهُـوضُ
مَـنْ يُحَلِّي العَرُوضَ بَعْدَكَ لا مَن حينَ يَعْرَى منَ الحُلـيِّ العَرُوضُ
سَخِنَتْ أَعيُنُ القَصَائِد بَعْدَكَ وَاسْـ ودَّتْ وُجُوهُ المُقَطَّعَـاتِ البِيـضُ
ليـس مَرْفوعُهَا وقدْ بِنتَ مَرْفُو عًا ولكنْ مَخْفوضُـهَا مَخْفُـوضُ
كَيفَ تَجْنِي الأفْهامُ زَهْرَ المَعَانـي بَعْدَ مَا جَفَّ رَوضُهنَّ الأَرِيـضُ
كَـانَ هَذَا القَرِيضُ حيـًا فَحَتَّـى حِينَ ماتَ المُعْوَجُّ مَاتَ القَرِيضُ [3]

فالشاعر محل إعجاب كبير عند الصنوبري، حيث أن القوافي هو الذي يوضحها لا غيره؛ ثم يخاطبه تعزية لنفسه، فيسأله عمن سيوضح العروض بعده، وأن القلوب قد حزنت والعيون سخنت من شدة البكاء، كما أن القصائد البيض الجميلة لبست السواد الحزين، أين الذي كان يعليها ويرفعها؟ ومن أين للأذهان أن تجني المعاني وقد جف روضها ومصدرها؟،

(1) الإستفراص: إمكان الفرصة.
(2) الصنوبري: الديوان، ص237.
(3) المصدر نفسه، ص262-263.

وكيف للأسماع أن تسمع ما ليس بلفظك؟. هكذا تنفجر شحنة الشاعر ليرثي شاعرا، وكأنه في نظرته هاته يعطي للشاعر فضلا على من بعده من الشعراء، بحيث أنه مُلْهِمُ المعاني

والألفاظ والأوزان والقوافي، وبه تزهو قصائدهم ومقطعاتهم: هاته المصطلحات تزاحمت في طيات القصيدة، وكأنما يذيع الشاعر مفاهيمه عبر موضوعات شعره كلها –المديح خاصة– فهو يعنى بتزيين القصيدة المدحية بمختلف أنواع البديع، وهو يشير إلى ذلك قائلا:

أَتَتْكَ بِنَا تُهْدَى قَوَافِيَ لَمْ تَكُنْ ... لِيُهْدَى إلى غَيْرِ الأَمِيرِ بَدِيعُهَا

لِسانُكَ بِالقولِ الجَمِيلِ ولُوعهُ ... وكَفُّكَ بِالفِعْلِ الجَمِيلِ ولُوعُهَا [1]

فالشاعر يهدي القوافي المُتَخَيِّرة إلى الأمير، ويوشحها بالبديع المزيِّن، فهو ولوع بالقول الجميل، و كفه ولوعة بالفعل الجميل مكافأة لذلك القول الحسن.

وكما رأينا سابقا، تظهر رؤية الشاعر من خلال قصائده المدحية، فهو عندما يمدح الكاتب (علي بن سهل بن روح)، يتبع نظام القصيد العربي، بمقدمة غزلية فذكر لمناقب الممدوح من كرم وشجاعة ومروءة، ثم ينتقل بنا الصنوبري إلى صفاته المميزة ككاتب، ومن خلاله يبدي رأيه في كتابته.

وفيه قال:

فـــي كَفِّهِ مُــرْهَفٌ إنْ يَسْتَمِد بِه ... يَكْسُو القَرَاطِيسَ من أَلْفَاظِه خِلَــعَا

تَحَيَّــرُ العَيْــنُ في خَطٍّ يَكَادُ بِأَنْ ... يُعْشِي العُيونَ إذا لألاؤُهُ سَطَعَــــا

يــَــودُّ كُلّ أَدِيبٍ ظَــلَ يَسْمَعُــهُ ... ألاّ يَزَالَ لَهُ مَا عَــاشَ مُسْتَمِعَــــا

إنَّ البَرَاعَةَ أَدْنَـــى مَا وُصِفْتَ بِه ... وَ لَنْ يَسُودَ الفَتَـــى إلا إذَا بَرَعَــا

و مَا اكْتَفَيتَ بَأَنْ أُلْفِيتَ مُتبَعًــا ... فِي الجُودِ حَتى لَقَدْ أُلْفِيتَ مُبْتَدِعَــا [2]

الكاتب الذي صوره الشاعر، كاتب محترف، قلمه مرهف يسيل على القراطيس ألفاظا، وخطه يكاد يصيب العيون بالعمى من شدة جماله و بريقه، فكأن شاعرنا يتحدث لنا عن

---

(1) المصدر السابق، ص318.

(2) الديوان ،ص320-321.

المضمون والشكل والمظهر الخارجي للنص، والأذن السامعة تتمنى أن تفني عمرها في سماعه، ولفظة البراعة لا تفي بقدر كتابته، لأن للمتلقي دورا في هذه العملية وكأنه وعى القطب الثالث من العملية: القارئ، والقطب الأول: النص أو الإبداع، فالقطب الثاني: المبدع

الذي لن ينتشر صيته إلا إذا أبدع، و بذلك أصبح الناس يتبعونه، لا لأنه كريم عليهم فقط، بل من حيث طريقته في الكتابة أيضا.و في المعنى نفسه، يمدح أبا نصر الكاتب ويتنجزه:

كَــأنَ نَظْــــمَ الدُرِ أو نَثْــرَهُ   مِن نَظْمِهِ فِي الطرْسِ أو نَظْمهِ

سَهْــلٌ إِذَا احْتَجْتَ إلى سَهْلِهِ   وَعْــرٌ إِذَا احْتَجْتَ إلى وَعْــرِهِ

أُهْدِي لَهُ الشِعْــرَ و مُسْتَحْسَنٌ   أَنْ يُهْدِيَ الشَاعِرُ مِن شِعْــرِهِ[1]

فهو يشبه نثر الكاتب بنظم الدر، وهو موجه لكل الفئات، فالكاتب يكتب السهل في مواضعه، والصعب في حينه، حسب مقتضى الحال؛ والصنوبري بدوره يتخير أنفس لآلئ المدح من أجل هذا الكاتب المُفلق، فهو يقيم اختياره للأحسن على أسس يراها تتسع لهذا الكاتب من تنقيح واختيار، كما كان يفعل شعراء الجاهلية في ما أسموه الحوليات، والمنقحات.

وهكذا يظهر مذهب الشاعر في الصياغة الشعرية، وهو لا يدعي سهولة عملية الإبداع ونظم الشعر، وإنما هناك جهد عميق وإصرار كبير وتنقيح واختيار، فهو يلخص نظرته في بيتين يرد فيهما على من ينظر إلى الشعر نظرة سطحية، بالنظر لا بالقلب والعمق، وفيه دعوة إلى النظرة العميقة، والعودة إلى أساس الشعر، ومخاطبة القلب والوجدان:

وَ مُدَّعٍ بَصَــرًا بِالشِّعْرِ قُلْتُ لَه   والقَوْلُ قَوْلَانِ: مَــأْلُوفٌ وَمُبْتَدَعُ

مَا يَنْظُرُ الشِّعْرَ إلاَّ مَنْ لَهُ بَصَرٌ   فِي قَلْبِهِ ليْس فِي عَيْنَيْهِ يَا لُكَعُ[2]

---

(1) المصدر السابق، ص62.

(2) المصدر نفسه، ص351.

فالقارئ أو الناقد يجب أن تكون له طريقة خاصة في قراءة الشعر تبتعد عن السطحية، وتتجه إلى العمق والاجتهاد.

نجد الصنوبري مرآة تعكس الوجه الحضاري العباسي، فموقفه من المقدمة الطللية

-التي اتبعها في بعض قصائده- لكنه في الأخير فضل عليها أشياء أخرى، فعبر بذلك عن رفضه لها، متمردا بذلك عن تقاليده الشعرية، لكن ليس تمرد الشعوبيين، وإنما في حدود ما يراه مناسبا وليس من أجل كسر التقاليد، وفي هذا قال:

لاَ تَبْـكِ رَبْعـاً عَفَـا ولا طَلَـلاَ ... وَلا تَصِـفْ نـاقةً ولا جَمَـلاَ

وعَـاطِنِي قَهْـوةً إذا مُزِجَـتْ ... أَرَتْكَ مِنْهَا في كَأْسِـهَا شُعْـلاَ

بِكَفِّ سَاقٍ يُزهَى على غُصْنِ الْـ ... ـبَانِ إذا مَا انْثَنَـى أو اعْتَدَلاَ[1]

وهي دعوة لترك البكاء على الطلول ووصف الناقة والجمل إلى شرب الخمر والانشغال بكأسها عن كل شيء آخر، من يد ساق أبهى من غصن البان الأخضر المعتدل.

وفي موضع آخر يفضل النبيذ على كل حلو وجميل، قائلا:

اِشْـرَبِ الرَّاحَ بُكْـرةً بالكَبِيـرِ ... واصْطَحِبْهَـا غَدَاةَ يَـوْمٍ مَطِيـرِ

مِـنْ عُقَارٍ أَلَذَّ مِن نُكْهَـةِ الوَرْ ... دِ وَأَصْفَـى مِن دَمْعَةِ المَهْجُـورِ

فَـاغْتَنِمْ جِدَّةَ الصَّبُوحِ وخُذْهَـا ... بِنَشَاطٍ مِـن كَـفِّ سَـاقٍ غَرِيـرِ

لَـمْ أُعَـرِّجْ على طُلُـولٍ بِتَيْمَا ... ءَ ولَمْـ أَسْرِ في الدُجَى بِالعِيـرِ

إِنَّمَـا عِيرُنَا الكُـؤُوسُ تَرَاهَـا ... سَائِـرَاتٍ تُحْـدَى بِنَـا وَزِيـرِ

فِي رِيَاضٍ إذا بَدَا القَطْرُ أَبْـدَتْ ... عَـنْ شُمُوسٍ طَوَالِـعٍ وبُـدُورِ[2]

وهذه صورة الشاعر وحبه للخمر، وهو يصطحبها في يوم ممطر، بنكهة ألذ من الورد وصفاء يفوق دمعة الحبيب المهجور، ووقت ليس ككل الأوقات! إنه وقت الصباح، ساعة

---

[1] المصدر السابق، ص485.
[2] المصدر نفسه ، ص79-80.

فراغ البال ونشاط البدن، هذا الجو الذي يراه الشاعر أجمل الأوقات يصرفه أن يعرج على طلول تيماء والسير ليلا على العير، وإنما العير الكؤوس التي تمشي بهم، ويطربهم الناي والزير من أوتار العود في رياض يبدو بها القطر كشموس طالعات وبدور.

شاعرنا مغروم ببيئته –وإن كان في بعض قصائده يحن للقديم– فهو يطرب لها ويستمتع بجمالها، ولا ينسى الأيام الجميلة التي قضاها في بطياس والصالحية، فهي خير مواطن عنده، قال فيها:

أَلاَ طَـرِبْتَ إلى زَيْتُـــونِ بِطْيَـاسَ	فَصَـالِحيـَّةَ ذَاتِ السَّـرْوِ و الآَسِ
مَنْ يَنْسَ عَهْدَهُمَا يَوْمـاً فَلَسْتُ لَـهُ	وَ إِنْ تَطَاوَلَـت الأيـَّامُ بِالنَّـاسِـي
تَنَغُّمُ الطَّيْرِ في الأَشْجَارِ يُـوقِظُنِـي	إِذَا كُؤُوسُـهُم هَمَّـتْ بِـإِنْعَـاسِـي
وَصْفُ الرِّيَاضِ كَفَانِي أَنْ أُقِيمَ عَلَـى	وَصْفِ الطُّلُولِ فهَل في ذَاكَ مِن بَاسِ
يَا وَاصِفَ الرَّوضِ مَشْغُولاً بِذَلكَ عَن	مَنَازِلٍ أَوحَشَتْ مِن بَعْـدِ إِينَـاسِ
قُـلْ لِلَّذِي لامَ فِيـهِ هَلْ تَرى كَلِفًـا	بِأَمْلَـحِ الرَّوضِ إلاَّ أَمْـلَحَ النَّـاسِ[1]

فأطيارها توقظه وكأسها تنعسه، صورة الإيقاظ تقابلها صورة الإنعاس. وصف الرياض يغنيه هو بديل عن وصف الأطلال، هذا هو محك الشاعر وخصوصية خطابه الشعري، الولع والتوحد مع الطبيعة والروض والزهر.

وهو في دعوته الحديث عن الروض والطبيعة الحية الغناءة العاطرة بالورد والريحان، يتخذ منهجا جديدا، أما في دعوته إلى الخمرية، فهو يقترب من أبي نواس فهو يراه أحسن جليس، وصرّح:

أَمَـا نِعْمَ الجَلِيسُ أَبُو نُـواسٍ	بَلَـى وَحَيَاتِهِ نِعْمَ الجَلِيـسُ
فَنَـادِمْهُ فَمِـنْ خَيرِ النَّدامَـى	رئِيسُ الشِّعرِ نَادمهُ رَئِيـسُ
لَدَى رَوضٍ نَفِيسِ الوَشْيِ يُغْلَى	إذا يُغْلى لهُ الوَشْيُ النِّفيـسُ[2]

فهو يعتبر أبا نواس رئيس الشعر في الخمر، وهو نعم الجليس، ومن خيرة الندامى، وهو لا ينسى الرياض التي يمزجها بالخمر فهي تغلا على أنفس النفيس.

[1] الديوان، ص181-182.
[2] المصدر نفسه، ص183.

أما أبو نواس الذي يظهر الصنوبري إعجابه به، فقد حاول هدم التقاليد الشعرية انطلاقا من نزعة شعوبية كارهة للعرب وعاداتهم ومقوماتهم فهو، لا يتوانى في مهاجمة أعمدتها

كالنظام العالم الجليل شيخ المعتزلة، ضاربا بذلك كل التقاليد عرض الحائط، متخطيا كل الحدود، قال في الخمر ردا على النَّظَّامِ:

دَعْ عَنْــكَ لَومِي فَإنَّ اللَّــومَ إغْرَاءُ وَدَاوِنِي بِالتِي كَانَتْ هِــي الــدَّاءُ

صَفْرَاءُ لا تَنْزِلُ الأَحْزانُ سَاحَتَــهَا لو مَسَّــهَا حَجَرٌ مَسَّتهُ سَــــرَّاءُ

فلَــو مَزَجْتَ بِــها نُورًا لَمَازَجَهَــا حَتَّــى تَولَّــدَ أنْــوَارٌ وأضْــوَاءُ

لِتلكَ أبْكِــي، ولا أَبْكِــي لِمَنْزِلـــــةٍ كَانَت تَحُــلُّ بها هِنْــدٌ وأَسْمَــاءُ

فَقُــلْ لِــمَنْ يَدَّعِي في العِلْمِ فَلْسَفَةً حَفظْتَ شَيْئًا و غَابَتْ عَنْكَ أَشيَاءُ

لا تَحضُرِ العَفْوَ إِنْ كُنْتَ امْرَأً حَرِجًا فَإِنَّ حَضْرَكَهُ فِــي الدِّينِ إِزْرَاءُ[1]

فكما نلحظ فلسفته في الحياة هي اللهو والمجون، له "نزعة تحررية مطلقة تريد تحطيم التقاليد، والأخذ بكل ما يستميل النفس وإذا به قوة اندفاعية جبارة تثور على تقاليد العرب وتناصر الشعوبية، وتثور على التقاليد الدينية التي تضيق على ناحية الشذوذ، وتثور على علماء كل مذهب فكري لأن المذهب الوحيد في نظرها هو مذهب الحياة والتملي منها"[2].

وهنا يكمن وجه الاختلاف بين الصنوبري وأبي نواس، فالصنوبري يدعو في حدود اللهو، لكن الآخر يعتبرها فلسفته في الحياة ويتمرد على الدين وكل التقاليد العربية، أما الصنوبري فهو مسلم على مذهب الشيعة، وهذا يظهر من خلال رثائه لآل البيت وخاصة الحسين (عليه السلام)، حيث يرثيه في قصائد عديدة، لكنه لا يغالي في تشيعه. فهو يبث حبه لآل البيت ويبكي الحسين كما في هذه القصيدة الطويلة المتكونة من ثلاثة وخمسين بيتا، نذكر منها:

---

[1] أبو نواس: الديوان، شرح وتعليق مجيد طراد، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 2003، ص22-23.

[2] حنا الفاخوري: الموجز في الأدب العربي وتاريخه: الأدب المولد، مج2، دار الجيل، بيروت، ط2، 1991، ص300.

قِــفِ الرَّكْبَ العِجَالَ قِفِ نَلُــمَّ بِسَاكِنِــي النَّجَــفِ
نَلُــمَّ بِــرَوضَـــةٍ أَكْــرِمْ بِـــهَا مِــن رَوْضَةٍ أُنُــفِ
تَرَى طَرْفَ الأَقَاحِي بَيْـــ ـــنَهَا من أَطْرَفِ الطُّـرَفِ
صَفِـــيُّ المُصْطَفَى وكَفَى فَصِفْ أَوْ لاَ فَــلاَ تَصِــفِ
يَقُــولُ وَ قَدْ عَرَقَ الْــــ ـــجَبِينُ مَقَــالَ ذِي لُطَــفِ
عَلِــيٌّ دَنَــا الفِراقُ فَكُنْــ ـــتَ إِذْ فَــارَقْتَنِــي خَلْفِي
أَلَمْ تَرَ مَا اتَّفَقْنَا فِي الْــ ـــحُسَيْنِ عَلَيــهِ من كَلَفِ
تَغَيَّــبَ جَـــــدُّهُ عَنْــهُ فَأُقْصِــيَّ بَعْـــدَهُ وجُفِــي
أَ آلَ المُصْطَفَى يَــا خَيْـــ ـــرَ مُؤْتَــزِرٍ وَمُلْتَحِــفِ[1]

كان يدعو لعدم الوقوف على الأطلال لكن الحسين وآل البيت ليسوا كبقية الناس، فهم الصفوة، وهم الأسباط، وهم أهل الرسول وأقرباؤه، يعزهم الشاعر كثيرا لذلك استحقوا الوقوف والبكاء عليهم؛ لذلك يرثيهم بكل ما آتاه الله من ملكة وهو يتحدث عن علي "واصفا مقتله الأثيم ومؤكدا وصية الرسول له بالخلافة، ويذكر حديثه له في غدير خم وأنه منه بمنزلة هارون من موسى، ويعرض مقتل الحسين وما صبه في نفوس المسلمين من جزع وكمد"[2].

وفي قصيدة أخرى يتوجع ويئن زفرات حزينة وعميقة، لا ينسى فيها مقتله وشجوه عليه وعدم قدرته على الصبر:

سِرْنَــا نَــاشِدًا يَا أَيُّهَا السَّائِــرُ مَا حَــارَ مَن مَقْصِدُهُ الحَائِــرُ
مَــا حَــارَ مَن زَارَ إِمَامَ الهُدَى خَيْــرَ مَــزُورٍ زَارَهُ الــزَّائِــرُ
أَذْكُــرُ شَجْــوِي بِبَنِــي هَــاشِمٍ شَجْوِي الّذِي يَشْجَى بِهِ الذَّاكِرُ
يَومُ الحُسَيْنِ ابْتَــزَ صَبْرِي فَمَا مِنِّــيَ صَبْــرٌ و لا الصَــــابِرُ
وأُمُّ كُــلْثُــــومٍ وَنِسْــوانُــــهَا بِمَنْظَــرٍ يُكْبِــــــرُهُ النَّــــاظِرُ
وَالدَّمْــعُ مِن مُقْلَتِـــــهَا قَاطِــرُ و الدَّمُ مِنْ أَوْدَاجِـــهِ قَاطِـــرُ
يــَا مَنْ هُو الصَّفْوَةُ مِنْ هَــاشِمِ يَــعْرِفُـــهَا الأَوَّلُ والآخِــــــرُ

[1] الصنوبري: الديوان، ص397-400.
[2] شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي (4): العصر العباسي الثاني، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1975، ص356.

ذَا الشَّــاعِرُ الضَّبِّــيُّ يَلْقَى بِكُمْ مَا لَيْسَ يَلْقَــى بِكُــمْ شَــاعِرُ[1]

فهو يبني مرثيته هاته بطريقة رائعة، وبأسلوب بسيط، ودقة تصوير وعمق في العاطفة، تترك القارئ للأبيات تعتريه نعرة وجزع على ما أصاب الحسين (صلوات الله عليه) وكل عائلته من جرم وسفك لدماء الأبرياء. وهو لا يتحدث عن الخلفاء بالسوء، لأننا لا نجد ذلك في أشعاره.

ومن أشعاره العميقة في حب آل البيت ورثاء الحسين (عليه السلام) قصيدته:

لاَ تَغْــرَضْ الدَّمــعَ إِنْ دَمْــعُ امْــرِئٍ غَرِضَــا[2]
وَوَالِ تَحْرِيضَــهُ حَتَّــــى تُــرَى حَرَضَـــا

وَإِنْ عَــدَا قَلْبِي الرَّمْضَــاءَ أو كَبِـــدِي مَــدَى حَيَــاتِي فَلَمْ يَعْدُهُ الرَّمَضَــا[3]

يــَا كَرْبَلاءُ أمَــا بِي فِيــكَ مُبْتَــرَضٌ[4] **عَلى الثَّنَــاءِ فَأَبْــغِي فِيــكِ مُبْتَرَضَا**

عَادَى فُــؤَادِي سُلُــوِّي فــي مَحَبَّتــهِ آلَ الرَّســولِ و عَادَى جَفْنِي الغَمَضَا

وكُنْــتُ لا يُطَبِّيــنِي[5] **مَدْحُــهُمْ وهُـــم من لم يَجِدْ مَادحٌ مِنْ مَدْحِهِم عِوضَا**

أُهْــدِي قَرِيضِــي وأُهدِيــهِ ووِدِّي لـــو أَهْــدَى القَرِيضَ إِليْهم كُل مَنْ قَرَضَا

إِنْ أَعْتَــرِضْ حُــبَّ أَصْحَــابِ الكِــسَاءِ أَجِــــدْ
حُبِّيـــهم جَــوْهَرًا فِي القَلْــبِ لا عَرَضَــا

صَــــلاةُ رَبِّـــــي علــى أَبْنَــاءِ فَـــاطِمَــةٍ
ما اسْتَيقظَ الطَّــرْفُ من غَمَضٍ ومَــا غَمَضَا

وَدِدْتُ مَــن وَدَّ مَــولايَ الحُسَــينَ كَــمَا رَفَضْتُ رَافِضَــهُ جَهْلاً بِــمَا رَفَضَا

على الحُسَينِ على سِبْطِ الرَّسُولِ عَلى الْـ ـمَقْبُوضِ مُشْتَهِيًا لِلْمَــاءِ إِذْ قُبِــضَا

مَــنْ كَــانَ فِي مَغْرَسِ الإِسْــلاَمِ مَغْرِسُهُ قَضَى على مُهْجَةِ الإِسْلاَمِ حِينَ قَضَى[1]

---

[1] الصنوبري: الديوان، ص129-130.
[2] غرض: سئم وضجر، الحرض: الساقط الذي لا يقدر على النهوض
[3] الرمض: حرقة الغيض والألم.
[4] المبترض: مورد الماء القليل أو الثواب القليل، يعني أنه قانع من اجل ثنائه بثواب يسير.
[5] يطبيني: يستميلني ويستهويني.

قَضى[1]

وبعد هذه المشاعر الرائعة الفياضة بكاء على آل بيت رسول الله (صلى الله عليه وسلم)، وبلوغ الأسى عنده درجة معاداة قلبه للسلوى ومجافاة عينه للنوم، فهم أهل للمدح والرثاء معا، فحبهم جوهر في الشاعر، والصلاة على أبناء بنت محمد فاطمة ضرورية في كل وقت، وفتيل الحرقة يزداد اشتعالا بذكر طريقة قتل الحسين غدرا، وهو يطلب الماء. ينتقل شاعرنا إلى تمجيد قصيدته التي سماها حينا بارضة الأنوار، التي تفوق في خروجها نور الربيع النابت. ويطلق عليها حينا آخر لقب (الضبية)، فهو الضبي، وهي تنسب إليه، وهما ينتميان إلى (ضَبَّة) موطنه. فيقول في آخر هذه القصيدة:

لله بـَــارِضَةُ الأَنـــْـوارِ مُخْجِلـــةٌ	نَوْرَ الرَّبِيعِ إذَا مَــا نَوْرُهُ بَرَضَــا[2]
ضَبِّيَةٌ غَضِبَتْ للحَــقِ و امْتَعَضَــتْ	لَهُ لَــدُن غَضِبَ الضَّبِيُّ وامْتَعَضَــا
في مَوْطِنِ الوَرْدِ والنِسْرِينِ مَوطِنُهَا	ولَيسَ تَشْتَاُق إلاَّ الرِّمْثَ[3]والحُرُضَا[4]

2-مرتسمات الزهريات في شعر الصنوبري وولعه بها:

حتى الآن لم نتحدث عن موضوع شعره الأساسي، الذي من خلاله وصل إلى درجة لم يصلها الشعراء من قبله، ولا بعده، صار معلما احتذى على منواله أهل زمانه ومن بعدهم من مشارق الأرض ومغاربها، خاصة شعراء الأندلس الذين كان أثره فيهم بارزا، وعلى رأس هؤلاء ابن خفاجة الذي لقب بصنوبري الأندلس والمغرب.

هو السيد إذن في الحديث عن الطبيعة بصفة عامة والروضيات بصفة خاصة، والزهريات بصفة أخص؛ وهذا ما كان عليه أهل زمانه الذين شغلوا بالتعبير عن شغفهم

---

[1] الصنوبري: الديوان، ص 267-270.
[2] برضا: أو ما يخرج من نبت الأرض، يشير إلى قصيدته هذه.
[3] الرمث: مرعى الإبل من الحمض؛ والحرض من نجيل السباخ. وقيل هو من الحمض.
[4] الصنوبري: الديوان، ص272-273.

بطبيعة الشامل خلابة، التي سحرتهم واستأثرت بعواطفهم عن كل مكان في المعمورة. فكان الشعراء والكتاب يهيمون بالحديث عنها، وتفننوا في التعبير عنها؛ على غرار البحتري وابن الرومي وغيرهم كثير، لنصل في الأخير إلى السمة المميزة للشاعر الصنوبري عن غيرهم؛ عن طريق إيراد بعض الأمثلة الشعرية للبحتري وأخرى لابن الرومي وغيرهما، ثم نستنتج خصوصية الصنوبري.

أما البحتري فقد كان شاعرا وصافا، عربيا خالصا، وعن وصف الربيع قال:

أَلَــمْ تــرَ تغْليسَ الرّبيـــعِ المبكِّرِ
وماحاكَ مِنْ نشرِ الرِّياضِ المُنَشَّرِ
وسُرعانَ ما ولَّى الشِّتاءُ ولمْ يقفْ
تسلُّلَ شخــصِ الخـــائفِ المُتَنكِّرِ
وفـــي أرجوانِي منَ النَّوْرِ أحمـــرٍ
يُشابُ بإفرندٍ منَ الرَّوْضِ أخضرِ
إذا ما النَّدى وافاهُ صُبحًا تمايلَتْ
أَعاليـــهِ من دُرٍّ نثيرٍ وجوهـــرِ[1]

فالبحتري عرف عليه حبه للطبيعة، وكان في كثير من قصائده يصف قصور الملوك والبرك المحيطة بها والبساتين، وغيرها، بالإضافة إلى جنوحه إلى وصف الأطلال والسير على هدي أجداده، وهو بذلك "يميل إلى الطبيعة بحسه وقلبه، والتفت إليها بعين تدغدغ الجمال في الظاهرات دون الجواهر، وتنزلق على الجمال تلك الظاهرات انزلاقا، فلا تتوقف توقف تحليل، ولا تتعمق تعمق استيعاب"[2].

أما إذا انتقلنا إلى شاعر آخر، يحب الطبيعة وينسج من خيوطها صورا جميلة، نقصد هنا الشاعر ابن الرومي؛ الذي كان "يعمد إلى المشهد الذي التقطه، فيصرح به تصريحا ثم يشبهه تشبيها أو يحتال له بضروب من الأساليب البيانية قصد إظهار الظلال والأشكال والألوان"[3].

---
(1) البحتري: الديوان، ج1، ص376.
(2) حنا الفاخوري: الموجز في الأدب العربي وتاريخه: الأدب المولد، ص364.
(3) المرجع نفسه، ص387.

وقد فضل ابن الرومي زهرا خصه في مقطوعات عديدة عن باقي الأزهار، فقد كان النرجس يستهويه، فقال في إعجابه بالنرجس على حساب الورد:

خَجِلَتْ خُدودُ الوَرْدِ مِنْ تَفْضِيلِهِ خَجَلاً تَوَرُّدُهَا عَلَيْهِ شَـاهِدُ
لَـمْ يخجلْ الـوردُ المُورَّدُ لَوَنُهُ إلاَّ و نَاحِلهُ الفَضِيلَةَ عَـانِدُ
للنَّرْجِسِ الفَضْلُ المُبِينُ وإنْ أَبَى آبٍ وحَادَ عَن الطَّرِيقَةِ حَائِدُ
مِـنْ فَضْلِهِ عِندَ الحِجَـاجِ بِأَنَّهُ زَهْرٌ ونُورُ وهُو نَبْتٌ وَاحِـدُ[1]

فهو ينحاز للنرجس ويتعصب له، ويذم الورد في مقابل ذلك وخدوده توردت خجلا من جمال النرجس في الرياض.

وقد رد عليه الكثير من الشعراء والكتاب ولم يوافقوه في تفضيله النرجس؛ قال أحمد ابن يونس مناقضا له:

يـا مَـنْ يُشَبِّهُ نَرْجِسًـا بِنَوَاظِـرٍ دُعْـجٍ، تَنَبَّهْ إنَّ فَهْمَكَ رَاقِـدُ
إِنَّ القِيَّـاسَ لِمَـنْ يَصِـحُ قِيَاسُـهُ بَينَ العُيونِ وبَينهُ مُتَبَـاعِـدُ
و الوَرْدُ أَصـدَقُ للخُـدُودِ حكايـةً فَعَلامَ تَجْحَدُ فَضْلَـهُ يا جَاحِـدُ
مَـلِكٌ قَصِيـرٌ عُمـرهُ مُسْتَأْهِـلٌ تَخْلِيدَهُ، لو أَنَّ حَـيًّا خَالِـدُ
إِنْ قُلـتَ إِنَّ الوَرْدَ فَـرْدٌ في اسْمِهِ ما في المِلاحِ لَهُ سَمِيٌّ وَاحِـدُ
أو قُلـتَ إِنَّ كَواكِبًـا رَبِينَـهَا بِحَيَا السَّحَابِ كَما يُرَبِّى الوَالِـدُ
قُلنَا أحقُّهمَا بِطَبعِ أَبِيهِ فِي الجَدْوَى هو الزَّاكِـي النَّجِيـبُ الـرَاشِدُ
زُهْـرُ النُّجُـومِ تَرُوقُـنَا بِضِيَائِـهَا ولَـهَا مَنَافِـعُ جَمَّـةٌ وفَوَائِـدُ
إِنْ كُنْـتَ تُنكِرُ مَا ذَكَـرنَا بَعْدمَـا وَضَحَـتْ عَلَيهِ دَلائِلٌ وشَوَاهِـدُ
فَانْظُـرْ إلى المُصْفَـرِّ لَونًا مِنْهُـمَا وافْطَنْ فَمَا يَصْفَـرُّ إلاَّ الحَاسِدُ[2]

فهو يلوم ابن الرومي، ويُقَبِّح منظر النرجس، ويلغي تشبيهه بالعيون، ويقول أنه قياس خاطئ، في حين أن الورد يحاكي الخدود، وهو ملك قصير عمره فليس هناك من إنسان خالد وهو معطاء مثل السحاب التي تربيها الكواكب الزهر وهي تسعدنا بنورها، كذلك الورد

---

(1) ابن الرومي: الديوان، ج1، شرح أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2002، ص413.

(2) الحصري: زهر الآداب وثمر الألباب، ج2، مفصل ومضبوط ومشروح بقلم زكي مبارك، حققه وزاد عليه محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل ، بيروت، ط5، ص566-567.

يشعرنا بالراحة النفسية. وبعد هذه المقارنات التي عقدها الشاعر، يوجه رسالة لابن الرومي أنه إن لم يفهم الأدلة فله أن يلاحظ المصفر منهما فهي علامة الحاسد وهو النرجس.

نقترب الآن قليلا من أصدقاء الصنوبري الشعراء، وأقربهم إلى قلبه، وهذا ما تبينه قصائد ديوانه، فكما يقول الدكتور إحسان عباس في مقدمة ديوان الصنوبري، حيث كانت بينهما "مهاداة ومطارحات شعرية"[1] . وهو (كُشاجم) الشاعر.

وعن الروض والصديق قال:

وَرَوضٍ عَنْ صَنِيعِ الغَيْثِ رَاضٍ　　كَمَا رَضيَّ الصَّديقُ عنِ الصَّديقِ

يُعِيــرُ الرِّيــحَ بالنَّفَحَــاتِ رِيحاً　　كَـــأنَّ ثَراهُ مِنْ مِسْــكٍ فَتِيــقٍ

كـَــأَنَّ الطَّــلَّ مُنْتَشِرًا عَليــهِ　　بَقَايــَا الدَّمعِ في خَــدٍّ مَشُــوقِ

كـَــأَنَّ غُصُونَهُ سُقِيتْ رَحِيقاً　　مَــالتْ مِثْــلَ شُرَّابِ الرَّحِيــقِ

كـَــأَنَّ شَقَائِقَ النُّعمــانِ فِيــهِ　　مُخَصَّــرةً شَقَائِقُ مِــنْ عَقيــقِ

يُذَّكِّرُنِــــي بنَفْسجِــهُ بقَــايَــا　　صَنِيعِ اللَّطْــمِ في الخَدِّ الرَّقِيــقِ[2]

فهو يشبه رضا الروض بالغيث برضا الصديق عن الصديق، وصور الريح التي تعطي نسمات طيبة، فيصبح تراب الروض كالمسك، والطل صوره لنا الشاعر كالدمع النازل من عيون المشتاق، وغصونها ثملة متشبعة بالرحيق، أما شقائق النعمان فهي تبدو كالذهب الخالص، والبنفسج يذكره بالخد الجميل الملطوم؛ وتكثر في أبياته التشبيهات. ولا بد أن تكون بينه وبين صديقه علاقة جميلة، وإلا لما اتصل به من خلال الأبيات وذكر معنى الصداقة فيها وأساسها التفاهم والرضا. أما في النثر فيقول أهل زمان العصر العباسي: "بستان أرضه للبقل والريحان، وسماؤه للنخل والرمان. بستان أنهاره مفروزة بالأزهار، وأشجاره موقرة بالثمار. أشجار كأن الحور أعارتها قدودها، وكستها برودها، وحلتها عقودها. الربيع شباب

---

(1) مقدمة ديوان الصنوبري ، تحقيق إحسان عباس، ص5.

(2) الحصري: زهر الآداب وثمر الألباب، ج2، ص575.

الزمان، ومقدمة الورد والريحان، زمن الورد مرموق، كأنه من الجنة مسروق، قد ورد كتاب الورد بإقباله إلى أهل الود. إذا ورد الورد، صدر البرد. مرحبا بإشراق الزهر"[1].

إن لغة هذا النثر أقرب ما تكون إلى لغة الشعر، لقد تأثر إذن أهل زمان شاعرنا الصنوبري بالأزهار والرياحين والأنوار.

نحاول الآن الاقتراب من الصنوبري لنتفحص مدى تأثره بالطبيعة، وأي جانب منها غلب على شعره، وهذا من خلال استعراض موضوعات شعره، وعدم الاكتفاء بجانب الوصف فقط بل مختلف الأغراض، لنعرف ما يميز الطبيعة عنده بين هؤلاء الشعراء.

أما قصيدة الرثاء فقد كادت موضوعاتها تنحصر في أصحاب السلطان، وأخرى في الحسين (عليه السلام)، وأكثر مراثيه التي يقطر لها القلب دما في ابنته ليلى، التي خصها بقصائد ومقطوعات يبث فيه آلامه، ويندب حظها وحظه، وهي الفتاة الجميلة الناضجة التي سرقها منه الدهر دون أن يرحمه، وفي إحدى قصائده يبكيها قائلا:

أَقُــولُ وقَــدْ وَقَفْــتُ عَلَيــكِ دَمْــعًا ... طَلِيــقًا منْ يَديْ قَلبٍ أَسيـــــرِ

جَرَى مِســكُ الغَمــامِ علــى قُبــورٍ ... مُمَسَّكَةِ البُطــونِ مع الظُّهـــورِ

قُبـــورٌ أُودِعَتْ صُـــــورًا عَهِدنَا ... مَحَاسِنَهَا وَدَائِعَ فــــي القُصُــورِ

يَــرُوحُ بِبَـــابِ قِنّسريــنَ دَمعِــي ... و يُبْكِرُ في رَواحِــي أَوْ بُكُــورِي

نَوائِحُ بالرُّعُـــودِ علــى الأمَانِــي ... بــوَاكٍ بالغيـــوثِ على السّــُرورِ

وُجـــوهُ البَرْقِ فيــها سَافِـــراتٌ ... منَ السُّحــبِ المُعَلَّقةِ السُتُــــورِ

فَتَكْسُو الأَرْضِ وشْيًا بَعْدَ وَشْـــيٍ ... وتُلْبِسُــهَا الحَريــرَ على الحَريــرِ

يُــحَيِّيــــــهَا بِرِيحَــــانٍ ورَاحِ ... ويَحْبُــوهَا بِنُـــوَّارٍ وخَيْـــــرِي[2]

فموضوع وفاة ابنته الشابة يؤرقه، وهو يتخذ من الطبيعة سلوى له، بحيث أنها هي من تشاركه حزنه، فهو يبثها آلامه، وهي تستجيب له، من برق ورعد وغيم وغيث، كلها تعمل

---

[1] المصدر نفسه، ص577.

[2] الصنوبري: الديوان، ص 101-102.

على أن تكسو أرض قبر ابنته وشيا وريحانا ونوارا وخيريا، فيظل العبير بجانب قبر فلذة كبده.

وهو يقول في موضع آخر، في رثاء ابنته دائما، ومن خلال مرثيته يعطي رأيه في الرثاء:

أَوَاحِــدَتِي رُدِدْتِ وكُنت قَرضًــا	و هَذَا الدَّهــرِ مَــردُودُ القُرُوضِ
أَيَا طَيْرَ الغُصونِ اصْغِي لنَوحِي	و رُوضِي مِثْلَهُ إنْ شِيتِ رُوضِي
سَــأَبْكِي فِي قَرِيضِي قَبْلَ يَــومٍ	يَحــولُ جَرِيضُهُ دونَ القَرِيــضِ[1]
إذا نُــحْنَ الحَمَــامُ في عَرُوضٍ	طَرِبْتُ فَصِحْــتُ في تِلكَ العَرُوضِ
وقُلْــتُ لِمُقلَتِي فِيضِي وزِيــدِي	عَدِمتُكِ مُقلَــةً إنْ لــمْ تَفِيضِــي[2]

شعر عميق صادق مؤثر، كيف لا! وهو نواح عن البنت الوحيدة التي تركت فراغا يملؤه الحزن وسبيل الهروب منه الطبيعة؛ إنه الشاعر الرومانسي – إن صح التعبير– شاعر يطلب من الحمام أن يقلده في شعره إذا ناح، ويتخذ من الحمام إذا ناح مصدرا لبكائه ورثائه أيضا؛ إنها علاقة تأثر وتأثير، فموضوع الرثاء الطبيعة وما تمنحه له ولابنته، ويجب عليه أن ينظم شعرا قبل أن يتمكن منه الحزن الشديد أو الموت، ومنبع نوحه الحمام الذي ينسج عروضا يستقي منه الصنوبري، الذي لا يريد لحزنه أن يتوقف ولدمعه لأن ينشف، فإن كان ذلك فهو خيانة لعهدها.

أما المدح الذي يكثر في ديوانه – باختلاف ممدوحيه– فقد أضفى من خلاله صفات خاصة بأصحابه، وصور جمالهم الخُلقي والخَلقي، والأيام الجميلة التي يقضيها برفقتهم. قال مادحا أبا الفتح المظفر بن ذكاء:

خَــوطُ بَانٍ يَمِــيدُ أمْ غُصْنُ آسٍ	أَزَّرَتـــهُ أرْدَافُــهُ بِالدَّهَـــاسِ[3]
وَجْنَةٌ لَو تُقـــاسُ بِالورد صِبْــغًا	ونَسِيمًا مَــا أُنْصِفَتْ في القِيَــاسِ
وَثَنَايَــا تُنْسِي الأَقَاحِي في رِقَّـــ	ـــةِ الأَقَاحِي من كَانَ ليسَ بِنَــاسِ
قُمْ تَأَمَّــلْ هَذي الرُّبَــى لابِسَاتٍ	فلِبَــاسُ الرُّبَــى أجَــلُّ لِبَـــاسِ

(1) من المثل: حال الجريض دون القريض، أي الغصص منع من قول الشعر.
(2) الصنبري: الديوان، ص101-102.
(3) الدهاس من الرمل والأرض: اللين السهل.

نَبَّــهَ القَطْرُ أَعْينَ النَّرْجسِ الغَــــ ــضِّ ومَــا كَانَ نَوْمُهَا منْ نُعَـاسِ
وخُــدودُ الشَّقيقِ تَلْطِمُها أَيْـــــــ ــدِي الصَّبَا لَــطْمَ لَــيِّنِ القَلْبِ قَاسِ
مَا تَرَى الرَّوضَّ كيفَ يُظْهِرُ أجْـ ــنَاسًا منَ الزَّهْرِ لَــسْنَ كَالأجْنَــاسِ
فَــهُوَ في حُسْنِه كَشِعْري في مـَدْ ــحِ أَبِي الفَتْحِ أو كَشِعْرِ الفِرَاسِــي[1]
يَا أَمِيرًا أَعْطَى الإِمَــارَةَ مَـا شَا ءتْ مِنَ الحِلمِ والحِجَى واللِّبَــاسِ[2]

يضفي كل الصفات الحسنة على ممدوحه، يستقيها من الطبيعة الساحرة، لقد كان قده قدّ بان أو غصن آس، والوجنة أحسن من الورد، والأسنان تنسي الناظر إليها حسن الأقاحي، والربى لابسات أفضل الألبسة، من زهور متمايزات ينبه قطر الندى فيها عيون النرجس النعسانة فيمنعها من النوم وتصبح ناظرة، وخدود الشقيق تضربها أيدي النسيم طيبة القلب وقاسية في الآن نفسه، لينة لأنها تحركه وتنشر أريجه الطيب، وقاسية بالنسبة للشقيق الرقيق؛ فالروض يظهر زينته، وزينة الروض زهره وجنس الجمال هذا يفوق كل جمال، فهو كشعر الصنوبري في مدح أبي فتح أو أشبه بشعر الفرزدق، فهو يمثل له مثالا شعريا راقيا.

وقال في أبي الحسن الأخفش، يثني عليه محاولا رد فضله عليه، ومتشوقا إليه:

أَيــهَذَا الأُسْتَــاذ لَــولاَ انْطِلاَقِــي عَنْكَ لَمْ أَدْرِ كَيفَ قَدَرُ انْطِلاَقِــي
ذُقْتُ طَعْمَ النُّعْمَى التِي سَلَفَتْ مِنْـــ ــكَ فَأَلْفيتُــــهُ كَرِيــهَ المَــذَاقِ
جَــــدَولٌ سُدَّ عَنْهُ بَحْرُ المَعَالِــي وقَضِيبٌ اجْتُــثَّ مِن خَيرِ سَــاقِ
أَيْنَ بي عَن جَنَــابِك الزَّاهرِ الرَّوْ ضِ وعنْ ظِلِّكَ المَدِيدِ الــرِّوَاقِ[3]

فلم يجد ما يعبر به عن معروف أستاذه، منبع علمه إلا من خلال الطبيعة، وهو بحر المعالي يغرف منه، أما هو فجدول صغير بالنسبة له وأين هو من جنابه الزاهر، وحضرته المنورة الروض فهو يربط بين شخصيته والروضة الزاهرة.

فالشاعر كان يستلهم شعره، ويصف ممدوحه جسديا ومعنويا من الطبيعة والروض.

---

(1) الفراسي: هنا هو أبو فراس همام بن غالب المعروف بالفرزدق.
(2) الصنوبري: الديوان، ص 156-157.
(3) المصدر السابق، ص 420-421.

هذا بالنسبة للممدوح، فما بالك في إعطاء صفات الزهريات لنفسه، هو مدح ذاتي يحاول من خلاله الاعتداد بنفسه وأصله وسماته وعن ذلك قال مفتخرا:

هَــاتِ نَقْضِ الرِّيَاضِ حَقَ الرِّيَاضِ — وانْقَبِض أنْ تُرَى بِعيْــنِ انْقِبَــاضِ

با خْضِرَارٍ مُلَمَّـــعٍ باصْفْـــرَارِ — و احْمِــرَارٍ مُلَمَّـــعٍ بِابْيِضَـــاضِ

لامِعَات لَمْعَ الفَسَافسِ فــي الجُـدْ — رَانِ، لَمْعَ الحَصْبَاءِ في الرَّضْرَاضِ[1]

فَضَّضَتْهُ أَيدي الأَقَاحِي فَصَـــارتْ — في قَميـــصٍ من فِضَّةٍ فَضْــفَاضِ

صَـــاغَ فِيهَا آذَارُ هَـــذَا صُنُوفًا — لــمْ يَصُغْــها آذَارُ ذَاكَ المَــاضِي

نَـــاشِراً سُنْدسًا واسْتبرَقًا مُغْـــ — ـــرًى بِطَيِّ الأَسْـــقَامِ و الأمْــرَاضِ

لَــنْ تَرَانِي أَرضَى عنِ اللَّهــوِ إلاَّ — بَيْـــنَ رَوْضٍ عنْ السَّحَــائِبِ رَاضِ

بَينَ حُمْرٍ وبَينَ بِيضٍ تَحَــارُ الــ — ــحُورُ فيهَا من حُمــرَةٍ و بَيَـــاضِ

و لِحَاظُ العَيَونِ يَسْقطْنَ فيــــهَا — كسُقُــوطِ السِّهَامِ في الأَغْـــرَاضِ

نَحنُ قومٌ بَنَى لنَا مُضَــــرٌ عِـــ — زًّا مَضَى العِــزُّ وَهو ليسَ بِمَــاضِ

أيُّـــهَا المُعْرِضُونَ عَنَا ولَو نُنــ — ــصِفُهُمْ أعْرَضُـــوا عنِ الإعْرَاضِ

امْضَغُوا ذِكْــرَ مَنْعِنَا ثَغْرَكُم أَمْــ — ــسِ تَكُونُوا كَمَاضِغِي الحَمَّاضِ[2][3]

ففي الأبيات الأولى يصف الرياض وصفا دقيقا في اخضرار أزهارها واصفرارها، لامعة كالفسيفساء في الجدران، وهنا يظهر أثر الحضارة واهتماماتهم بالفن، فهو ينشر سندسا واستبرقا، وهنا تناص مع النص القرآني الكريم:([illegible])[4].

فهو يعلي من مكانته، من خلال عدم رضاه بالعيش إلا في هاته الأماكن التي يفتخر بها، وهذا يدل أنه كان يعيش في بذخ، في رياض تحار الحور من جمال ألوانها.

---

(1) الرضراض: الحصى الصغار.

(2) الحماض: نبت جبلي وهو من عشب الربيع وورقه عظام ضخم فطح إلا أنه شديد الحمض يأكله الناس وزهره أحمر وورقه أخضر.

(3) الصنوبري: الديوان، ص 249-251.

(4) سورة الكهف: الآية:31.

وكثيرا ما يذكر هذه الروضات الحسناوات في مجالس شربهم، فهو لا يحب أن يشرب في أي مكان وإنما مجلسه يحلو من خلال أنواع الأزهار. قال في شربه بمكان اسمه بعاذين:

شَرِبْـــنا في بَعَاذينِ   عَلى تِلكَ المَيَـــادينِ
لَدَى أَلْوانِ زَهْرٍ لُـــ   ـــوِّنَتْ أَلْطَفَ تَلْوينِ
فَيَـــا مَنْ هُو بُسْتَانِي   وبُسْتَانُ البَسَـــــاتِينِ
و يَا مَنْ هُوَ رَيْحَانِي   ورَيْحَانُ الرَّيَـــاحينِ[1]

ورد يوما على أحد منحه نبيذا قائلا:

أهْدَى إليَّ فأَيُّ حُسنٍ مُعْجِبٍ   أو مُعْوَزٍ في غَيْرِه لمْ يَهْدِه
فَكَأَنَّ حُمْرَةَ ورْدِه منْ رَاحهِ   وكأنَّ نُكْهَةَ رَاحه منْ وَرْدِه
وكَأنَّ هَذي تُمْتَرَى مِنْ رِيقِهِ   وكأنَّ هَذه تُجْتَنَى مِنْ خَدِّه[2]

فالهدية تثير إعجابه لأنها خمرة معتقة حمراء تماثل الورد، فالأولى ريق والثانية ورد، فهو يقابل بين صورة الخمر وصورة الورد في اللون والمتعة.

ولا يبتعد الصنوبري في غزله عن الروض والزهر والنور، ومحبوبته تكون بستانا من كل الزهرات، قال في وصفها:

أَجُفُـــونًا مَنَحتنَـــا أَمْ حُتُوفَـــا   أَلحـــاظًا أَبَحتَنَـــــا أمْ سُيُوفَـــا
أَثَنَـــايَـــــا أَبْديـــتَ أَمْ بَـــــرَدًا أَمْ   أُقْحُوانًـــا أَمْ لؤلؤًا مَصْفُـــوفَـــا
يَا نَسِيبَ التُّفاحِ لَونًا، وَغُصنَ الـــ   ـــبَانِ لِينًا،والياَسَمينِ رَفِيـــفَـــا[3]

فهو يتعجب من جمال المرأة ويحتار في أجفانها وعيونها، التي تقتل الناظر إليها وجدا، وأسنانها برد! لا بل أقحوان، إنه لؤلؤ منضود، فهي شبيه التفاح لونا، وغصن بان لينا، وحسنها كالياسمين؛ فالشاعر يشبه محبوبته بصفات الزهر وألوانها.

وفي اعتذاره كذلك كان يتوسل من المعتَذَر منه بأنواع زهر للصفح عنه؛ وقال في اعتذاره لأبي عبد الرحمان الهاشمي:

---

(1) الصنوبري: الديوان، ص489-490.
(2) المصدر نفسه: ص474.
(3) المصدر السابق: ص392.

دَعَـــا بِي سَيِّد النَّاسِ إلى بَـــرٍّ و إينَـــــاسِ
عُبيدُ اللهِ ذُو المَجْـــــدِ وذُو الجُودِ وذُو البَاسِ
ولَمْ أُخْـــلِ مِن اللَّهْـــوِ مَكَانِي بينَ جُلاسِـــــي
مُكَـــلَّلا بِـــــإكْليـــــلِ مِـــنَ الـــوَرْدِ أو الآسِ
فهذَا ضُوءُ عُذْرِي مَا عَـــدَاهُ ضوء مِقْبَـــاسِ[1]

فهو يذكر الأيام الجميلة التي قضاها معه في مجالسه، المكللة بالورد أو الآس؛ ولعل استخدام الشاعر للورد والآس لهما دلالتهما حيث أن الآس يدل على الوفاء بالعهد أما الورد فهو قصير عمره، والشاعر يفضل أن يصبح عهده آسا مع هذا الجبل العظيم من خلال هذا الاعتذار.

وفي الهجاء، يتخذ عدم حب المهجو لأنواع الزهر نقيصة فيه لعدم تمييزه لمعالم الجمال قال في الهجاء:

كُلُ الرَّيَاحِينِ عِنْدهُ حَبَقٌ[2] وضَيْمَرَانٌ وكُلُّهَا عَنْقَرْ[3]

فهو يهجو هذا الشخص لحبه النباتات البرية فقط ولا يحب باقي الرياحين.

مما سبق نستطيع القول أن الصنوبري وله بالزهريات ولها شديدا، حيث أننا نجدها في معظم موضوعات شعره خاصة في وصف الرياض حيث أكثر منها إلى درجة فاق فيها كل الشعراء فكانت بذلك خصوصيته الشعرية وتجربته من خلال ولعه بها. فهو يشير إلى ذلك مبينا شعوره إزاء الرياض، وما تبثه في روحه من أحاسيس يترجمها كلمات في شعره، وحبه لها تعدى مرحلة العشق وفي هذا قال:

أَمَّا الرِّياضُ فَعِشْقُهَا عُشُقُ لَـــمْ يَبقَ فِيَّ لِغيْرِهَـــا طُرُقُ
نُسَخُ الرِّيَاضِ أَتَتْكَ تُقْرأُ من بُعْدِ كَـــأنَّ سُطُورَهَا مَشْـــقُ
قُمْصَـــانُ خَيْرِيٍّ مُلَوَّنَـــــةٌ وَغَلائِــــلُ مِنْ سُوسَنٍ زُرُقُ

---

[1] المصدر نفسه: ص177-178.
[2] الحبق: يسمى بالفارسية الفودج وفيه مشابه من الريحانة التي تسمى النمام ويكثر نباته على الماء، والضيمران أو الضومران ضرب من حبق الماء وهو الفودج النهري ويشبه نباته النعنع البري. والعنقر المرزنجوش.
[3] الديوان، ص151.

ظَلَّ البَهَارُ تُضيءُ أَوْجُــهُهُ فَيُضِيئُ منْهَا الغَربُ والشَرْقُ
وتَلأْلأَتْ أَحْدَاقُ نَرجِسِــــه لمَّا جَلَــى أَحْدَاقَهُ الـــوَدْقُ
أمَّا ابْتِســَــامُ الأُقحوانِ إذَا عَـــــاينْتَهُ فكَأنـــَّهُ حُـــقُ
وكَأَنَّ ورْدَ البَاقِلاءِ علَــــى خُضْرِ الغُصُونِ حَمَائمٌ بُلْقُ[1]

فكما لاحظنا في القطعة السابقة فالشاعر يجد بالرياض وجدا لا يضاهيه وجد فلا حديث له غيره، حيث تنسخ منها كتب تقرأ سطورها عن بعد لنضارتها، وينتشر الحلي الذي يصنعه البرق والرعد، من قمصان خيري ملونة وسوسن أزرق وبهار مضيء، وأحداق النرجس المتلألئة تخرج منها من نقط حمراء، وابتسامة الأقحوان تبدو كوعاء، أما نبت الباقلاء فهو كالحمامات التي يجمع لونها السواد والبياض، فإذا بدت هذه الزهريات كما قال في آخر الأبيات:

زَهْرُ الرِيَّاضِ إذَا هي ابْتَسَمَتْ تَدْعُو فَيُسْرِعُ نَحْوَهَا الخَلْقُ
فَتَظَـلٌ تَنْطِقُ و هي سَاكِنـــةٌ إنَّ الرِّيَاضَ سُكُونُهَا نُطْــقُ[2]

فجمالها الساكن ليس صامتا، بل هو ناطق بسحرها، لأنها تدعو للإقبال على مباهجها، وهو لا يكف عن حبه لها. فكل نوع من هذه الزهور يقرنه بصورة جميلة، مستقاة من حضارتهم، وبيئة شامهم الخلابة.

ويصورها تصويرا مفعما بالحيوية والحركة في قوله:

وُجُوهُ شَقَائـــقِ تَبْدُو وتَخْفَى على قُضُبٍ تَميدُ بِهن ضَعْفَـــا
تَنَازعَتِ الخُدُودَ الحُمرَ حُسْنًا فمَا إنْ أخْطَأَتْ منهُن حَرفَـــا
تُخَـــالُ إذا هِي اعتَدَلتْ قِيَامًا زُجَاجاتٍ مُلئنَ الخَمْرَ صِرفَـــا
فـــمَا تَألُوا أقَاحِيهنَّ ضِحكَا وليسَ يَغَضُّ نرْجِسُهنَّ طَرْفَـــا
أَبيتُ فمَا أَكُفُّ عن التَّصَابِي بهنَّ وكيفَ يَحْسُنُ أنْ أَكُــفَا[3]

[1] المصدر السابق: ص430.
[2] المصدر نفسه: الصفحة نفسها.
[3] المصدر السابق: ص385-386.

فالزهور تنطلق منها روائح عطرة فهي تشبه الخدود الحمر تارة، وزجاجات الخمر تارة أخرى، إنها صورة جميلة تعددت فيها المتشابهات فالأقاحي فم ضاحك، والنرجس عيون غضة؛ والشاعر الصنوبري لا يتوقف حبه لها.

وهو يهب نفسه للورد مقابل أن يمنح له الورد ذلك الجمال الذي يأسره، ويمتلك كل حواسه، ويصرح بذلك قائلا:

وَهَبْتُ للوَردِ نَفْسِي	**فَطِبْتُ بالنَّفْسِ نَفْساَ**
وَصَلْتُهُ وَصْلَ مِثْلِي	**لَحْظًا وَشَمًّا و لَمْسَا**
وَلَــــوْ يُمَسُّ بِقَلْبٍ	**أَفْنَاهُ قَلْبِي مَسَّـــا**
لا إنْ أَتَى مُـلَّ مِنهُ	**وَلا إذَا غَابَ يُنسَى**[1]

فالورد يفتنه بصورته، ورائحته، وملمسه الذي يسعد القلب؛ وهو زهر لا يمل منه إذا حضر ولا ينسى حين يغيب. فالشاعر يصور حبه للورد تصويرا عجيبا، فهو كالمحبوب يصل إلى فؤاده، ويحبه أكثر من أي شيء؛ ولذلك نستطيع أن نقول أنها دعوة للمقدمة الزهرية من خلال الحديث عنها في كل مناسبة، فهي فلسفته في الحياة كما هي فلسفة أبي نواس في الخمر.

وأحيانا يرسم لوحة جميلة، يصورها بدقة، ويختار أنواع الزهر ألوانا لها، من أحمر وأصفر وبنفسجي وأبيض، وغيرها من الألوان الزاهية، لتكون في النهاية مقطوعة جميلة، مثل هاته:

كَمْ ثَنَايَــا و كَمْ عُيُــونٍ مِــرَاضٍ	**مِنْ أَقَاحٍ ونَرْجِسٍ في الرِّيَــاضِ**
كَـــمْ خُدودٍ مَصُونَـــةٍ مِنْ شَقِيقٍ	**لَـــمْ تُبذَّلْ لِلَّثْـمِ أو لِلْعِضَــاضِ**
اعْتَــرِضْ بَــاطِنَ الشَّقِيــقِ ففيــه	**طُرفٌ مَا يَمَلُّــــهَا ذُو اعتِــرَاضِ**
حُمْــرةٌ فَوقَ خُضْـــرَةٍ وسَــوَاءٌ	**بَيْــنَ هَذَيــــنِ مُعْلَـمٌ بِبَيَــاضِ**
ذَا خُزَامَى ذَا خُــرمٌ ذَاكَ خَيْـــرِ	**يٌّ قَضَى لِي بِخَيرِهِ خَيرُ قَـــاضِ**
ذَا بَهَارٌ في صُفْرَةِ العَاشِقِ المَيـــ	**ـــتِ بِــدَاءِ الصُّدُودِ والإعْــرَاضِ**
فاسْقِنِيهَا كَالنَّـــارِ فَرْطَ احْمِـرَارٍ	**في إنَاءٍ كالمَاءِ فَرْطَ ابْيِضَـــاضِ**

---

[1] المصدر نفسه: ص200.

جُلَّنَـــــارٌ إِنَاؤهُ جـُـــلُّ نِسْرِيـــ ـــنٍ شِفَاءُ المَرْضَى مِنَ الأَمْرَاضِ[1]

فمن كل بستان من بساتين الكلمات ينتقي كلمة؛ هي زهرات جميلة، لها أثر عميق في النفس، فالشقائق كالخدود الملاح ، يخرجها الشاعر إخراجا جميلا فهي نورة حسناء عاطرة تثير النشوة، وكذا الورد والنرجس والنسرين، والبهار، والخزامى، والأقاحي ، والشقيق، والخرم، والخيري؛ وهي أزهار فيها الخير كله - كما يقول-.

والصنوبري يجمع الزهريات في قصائد مفردة، وأحيانا ينظم مقطوعات صغيرة خاصة بنوع منها. ومن بين الأنواع التي ذكرها كثيرا النرجس، سواء وحده، أو مع غيره من الزهريات حين يعقد مفاضلات بينه وبينها كما في هذه الأبيات:

يَخْجَلُ الوَرْدُ حِينَ عَارضَهُ النَّرْ جِسُ مِنْ حُسْنِه وغَارَ البَهَـــارُ

فَعَلَتْ ذَاكَ حُمْـــرَةٌ و عَلَــتْ ذَا حَيْرَةٌ، واعْتَرَى البَهَارَ اصْفِرارُ

وغَدَا الأقْحوانُ يَضْحــكُ عُجْبًا عَــنْ ثنـــَــايَا لِثَاتُهُنَّ نُضَـــارُ

عِنـــدهَا أبْرَزَ الشَّقِيقُ خُــدُودًا صَـــارَ فِيهَا مِنْ لَطْمِه آثَــــارُ

وَأَضَرَّ السِّقَامُ باليـــَاسَمِينِ الْـــ ـــغَضِّ حَتَّى أَذَابهُ الإِضْــرَارُ[2]

الشاعر يستغل شكل ولون كل زهر من الزهريات، ليفضل النرجس عليها، فالورد يخجل منه والدليل الحمرة التي تعتريه، أما البهار فغار ولونه الأصفر دليل ذلك، أما الأقحوان الذي توسطه صفرة بوريقاته الصغيرة المُفلجة البيضاء كالأسنان الضاحكة، حينها بدأ الشقيق بلطم خدوده حتى سال منها الدم، هذا يبكي من الهزيمة وآخر يضحك، أما

الياسمين فأصابه المرض لأن أزهاره البيضاء رقيقة جدا، ولذا فهي لا تقاوم جما ل النرجس، ولا تحتمل الهزيمة فتذوب وتمرض.

هكذا يستطيع الشاعر ببراعة كبيرة لا تقارن، أن يرسم تلك المعركة اللطيفة بين تلك الكائنات الرقيقة التي أراد أن يكون بطلها النرجس الذي يرمي سهاما من عيونه الساحرة.

---

[1] المصدر السابق: ص260.

[2] الديوان، ص78.

فقدرته التصويرية، وعينه البصيرة، كانتا عاملين مهمين في إعطاء هاته الصور الزاخرة بالخيال الخلاق، ومنها ما قاله في الورد والنرجس، وقدم وجه الفضل والتقدم لكل منهما وترك للقارئ أن يختار حسب حجج كل منهما، قال:

زَعَـــــمَ الـــوَرْدُ أَنَّهُ هُو أَبْهَى مِنْ جَمِيعِ الأَنْوارِ والرَّيحَانِ

فَأَجَابَتْهُ أَعْينِ النَّرْجِسِ الغَضِّ بِذُلٍّ مِنْ قَوْلِــهَا وَهَـــوَانِ

أَيُّمَــــا أَحْسَـــنُ التَّـــوَرُّدُ أَمْ مُقْلَـــةُ رِيـــمٍ مَرِيضَةُ الأَجفَــانِ

أَمْ فَمَاذَا يَرْجُو بِحُمْرَتِهِ الخَــدُّ إذَا لمْ يَكــنْ لَــهُ عَينَــــانِ

فَزَهِيَّ الوَرْدُ ثُمَّ قَــالَ مُجِيبًــا بِقِيَــاسٍ مُسْتَحْسَنٍ وبَيَــانِ

إَن وَردَ الخـُــــدودِ أَحْسَنُ منْ عَينٍ بِهَا صُفْــرَةٌ مِــنَ اليَرَقَــــانِ[1]

فكل طرف من أطراف النزاع يحاول إعطاء براهين تفوقه على الآخر، فالورد يدعي بأنه الأفضل، لكن النرجس رد عليه بنضارته ورقته أن عيون الغزال الذابلة أفضل من الخد المورد، فما فائدة الخد المورد إن لم تكن له مقلتان، لكن الورد يرد بالجواب الوافي، بأن تورد الخد فيه معان الفتوة والقوة وهي أحسن من الصفرة التي تعني المرض والأرق.

أما عن الشقيق الذي يكثر في شعره، فهو يصفه بأنه:

وكَــأنَّ مُحْمَــرَّ الشَّقِيــ ــقِ إذَا تَصَوَّبَ أوْ تصَعَّــدْ

أَعْــلامُ يَــاقُوتٍ نُشِــرْ نَ على رِمَاحٍ منْ زَبَرجَــدْ[2]

إنها صورة الشقيق الأحمر التي تشبه رماح الزبرجد والتي ترفرف فوقها أعلام من الياقوت، فهو حجر كريم فوق حجر كريم.

وعن السوسن قال الشاعر:

أُنْظُرْ إِلَى السوسَنِ فِي مَنْبَته فَإنهُ نَبْتٌ عجِيبُ المَنــظَرِ

---

[1] المصدر السابق: ص498.
[2] المصدر نفسه: ص477.

كَأنَّـــهُ مَلاعِـــقُ منْ ذَهَبٍ قدْ خُطَّ فيهَا نُقطٌ مِنْ عَنبَرِ[1]

تشبيه مستوحى من حضارتهم المترفة، فالسوسن عجيب المنظر، زهراته جذابة جميلة كملاعق الذهب المخطط بنقاط عنبر طيب الريح.

أما عن النيلوفر فما أحسن قول الصنوبري فيه:

حَبذَا يَومُ أحْمَـدٍ بينَ رَوضٍ مُنَجَّدِ
وخَلِيـجٍ مُـزَرَّدِ و نَبيـذٍ مُـورَّدِ
وحمَـامٍ مُغَـرِّدِ كُلنَا بَاسطُ اليَـدِ
نَحوَ نَيلُوفَرٍ نَـدِ كَدَنَانيرِ عَسْجَـدِ
نِـصْفُـــهَا مِـنْ زَبَرْجَدِ[2]

فأحسن أيام أحمد أي الصنوبري (أحمد بن محمد) بين رياض ونبيذ أحمر، وحمام يصدح، وكلهم باسط يده نحو النيلوفر الذي يبدو كدنانير من الذهب الأصفر اللون ونصفها الآخر من الزبرجد الحجر الكريم الأخضر، وهو لون النيلوفر وأوراقه؛ فهي صورة رائعة في توجههم نحو هذا الزهر وكأنه شيء مقدس، فهو يمثل مصدرا لفرحتهم في تلك الروضة الجميلة وفي مجلس شربهم.

أما عن الآذريون فيعطي بيتين جميلين فيهما:

كَـأنَّ آذَرْيُونَـــهَا مِنْ فَوْقِ تلكَ القُضُبِ
خِيَـامُ مِسكٍ فَوقَهَا سُـرادِقٌ مِـنْ ذَهَبِ[3]

وتمثل صورة الآذريون فوق القضب خيام مسك لأنها تعطر الجو، فرائحتها قوية، أما لونها فهو كالذهب. فهو يشبه الآذريون بخيمة عطرة وما فوقها من غطاء جميل مذهب لون يماثل لون الآذريون البرتقالي.

---

[1] المصدر السابق: ص481.
[2] المصدر نفسه: ص476.
[3] المصدر نفسه: ص460.

وكثيرا ما تقارن المحبوبة بصفات الزهر، فالعيون تشبه بالنرجس، والخدود بالورد والجلنار والشقائق؛ أما الأسنان فبالأقحوان، والياسمين وتشبه به طيبة قلب المحبوبة أو الممدوح والآس تشبه به الأصداغ والآذان. والخيري اسم على مسمى فهو يوحي بالطيبة والعمل الصالح، والنسرين بورده الأبيض العاطر يشبه بالرائحة الجميلة لمحبوبته أو بياض وجهها ونضارته، أو ممدوحه أيا كان، وهكذا بالنسبة لبقية الأزهار التي تنسج منها صور مختلفة، فسيفساء جميلة تأنق الصنوبري في وضع قطعها فكانت جواهر ثمينة تتسم بسمات خاصة لا نجدها عند غيره من الشعراء، وهو بذلك يعبر عن جمال بيئته وفتنته بالأزهار المنتشرة بها خاصة. التي عمل على استجلاء جمالها من خلال تصويرها في شعره، بالشكل اللافت الذي رأيناه، وما هذه الأشعار إلا جزء يسير من مجمل شعره الذي يزخر بصور رائعة لها.

ولعل ما أسلفنا الحديث عنه "يشهد بخصب خيال الصنوبري وأنه كان خيال خالقا، ولا يزال يرسل الصور الطريفة تلو الصور، صور تحفل بما يملأ نفس قارئه إعجابا وكان إلى ذلك شغوفا بالرياض والطبيعة شغفا ملك عليه حواسه، حتى أصبح فيه قدوة للعصور التالية"[1]، كيف لا وهو الذي قال عن نفسه:

أَنَا الذِي شِعْرُهُ وَشْيُ الرِّيَاضِ فَلِي ... فِي كُلِّ أَرْضٍ غَدَا مِن وَشْيِهِ لُمَعُ

الشرْقُ و الغَرْبُ مَعْمورَانِ بِي أَبَدًا ... فَلِي بِلَحْظِ الصَّبَا مَرْأىً ومُسْتَمَعُ[2]

3- بين الشعـــــر والزهـــــر:

[1] شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي (4): العصر العباسي الثاني، ص368.

[2] الديوان: ص317.

إن هذا العنوان الصغير سأحاول من خلاله معرفة العلاقة التي يعقدها الصنوبري بين رؤيته الشعرية وبين الزهريات؛ فكيف ربط الشاعر بين نظرته إلى الشعر ومصادقتها وتأكيدها بالزهر.

ففي حديثه عن الألفاظ والمعاني، والعلاقة بينهما -كما أشرنا سابقا- يرى أن الألفاظ تفصل على حسب المعاني، وفي البيتين الآتيين صورة جميلة بهذه النظرة والنظام الذي تنتج عنه الدقة التي تبدو في أزهار مخضرة الجوانب بنظام عجيب لا يعلمه إلا الخالق القادر. وهذا ما طرحه في ثنايا قوله:

فِــي مَعَانٍ مُفَصَّلاتٍ بِلَفْظٍ عَجَزَتْ عَنْهُ أَلْسُنُ الوُصَّافِ

وَنِظَامٍ كَأَنَّمَا اشْتُقَّ مِنْ نَوْ رِ رِيَاضٍ مُخْضَرَّةِ الأَكْنَــافِ[1]

فالمعاني التي يفصلها اللفظ يجب أن يكون نظامها كنور الرياض التي تمثل المعاني وثوبها الأخضر الذي يحيط بها على قدها يمثل شكلا لها!

إنه الصنوبري أعاد صياغة النقد بما يتفق وحبه للطبيعة والزهر والريحان.

وعن أثر الشعر وقيمته قال:

أَنشَأْتَ تَنْظِمُ شِعرًا لا تَزَالُ تَعِي الْــ ـــأَسْمَاعُ منْ دُرِّهِ مَا لا تَعِي الصَّدَفُ

فِي كُــــلِّ يَومٍ لنَا مِنْ رَوضِهِ زَهرٌ لَكِنَّــهُ زَهـــرٌ بِالفَهْـــمِ يُقْتَطَـفُ[2]

فالشعر الحق عنده تعيه الأسماع وتعشقه وتحيط به إحاطة لا يستطيع الصدف أن يحيطها للدر واللؤلؤ، فتأثيره عظيم؛ والفهم عنده روض ملئ بالزهر، وهو يختلف عن بقية الأزهار لأنه يقطف بالعقل لا باليد، وإن كان تأثيرهما في النفس واحدا، زهر الربى والألحاظ، وزهر الأذهان والأفهام، فكلاهما ينوِّر العقل ويسعد النفس.

[1] الديوان: ص378.
[2] المصدر نفسه: ص381.

والصنوبري في رؤيته الشعرية، يعكس وعيه الكبير بالحركة النقدية في عصره وبين مكانه منها وتوجهه فيها، خاصة في نظرته إلى الشعر وقيمة الشاعر، وكيفية تمكنه من حفظ مكانته بين أقرانه، وسيرورة شعره بين أهل زمانه ومن بعدهم:

سَأُطرِيكَ بِأشْعَارٍ تَهِيجُ الذِّكرَ للنَّاسِ

تَوالَى نَظْمُهَا فِيكَ تَوَالِي وَرَقِ الآسِ[1]

فشعره ليس قصير العمر، لا يذبل ولا يموت، هو دائم التداول بين الناس، وهو في ذلك مثل ورق الآس الذي لا يصفر، بل هو دائم الاخضرار، وكذا نظمه الأشعار في ممدوحه يبقى لها بريقها ووهجها.

هذه عينة من علاقة الزهر بالرؤية الشعرية الصنوبرية، وبهذا نستطيع أن نقول أن ولع الشاعر بالزهريات فاق كل حد، أصبح نظرية في ذاته. وقد حاولنا معرفة فحواها وتتبعنا خطابه المستحدث من خلال شعره، وكذا أنماط البناء لصور الزهريات فوجدناها نمطين:

النمط الأول: هو النمط العام أو بناء الزهريات في مواضيع مختلفة من شعره.

النمط الخاص: أو مرتسمات الزهريات وبناؤها ضمن قصائد ومقطوعات خاصة بها.

ونظرته الشعرية تجلت أوضح من خلال العلاقة بين الشعر والزهر.

نحاول في الفصول الموالية معرفة الخصائص الأسلوبية لصور الزهريات بدقة بدءا بالبنية الإيقاعية ودراسة مختلف متعلقاتها.

(1) المصدر السابق: ص170.

الفصل الثاني: الإيقاع في شعر الزهريات

أولا: الإيقاع الخارجي.

ثانيا: الإيقاع الداخلي.

تمهيـــــد:

إن كل شاعر يوظف اللغة في بنية شعره، وهي ملتقى الأنظمة الصوتية والتركيبية والدلالية، تتظافر العناصر السالفة في نسيج منسجم هو النص (القصيدة أو المقطوعة) الذي يزخر بطاقاته الإبداعية في جانبي التصوير والتنغيم.

ويعتبر النقاد أن أهم ما يفصل بين الشعر والنثر النظام الصوتي المتعلق بالتشكيل الإيقاعي، وهذا ما تداولوه في كتبهم خاصة القدامى في تعريفاتهم للشعر، والتفريق بينه وبين النثر، "ويعد قدامة بن جعفر (377هـ) من أوائل الذين وصل إلينا عنهم تعريف لهذا الفن القولي، ومؤداه، أن الشعر قول موزون مقفى، يدل على معنى"[1]

فالشعر غالبا ما يقرن بالجانب الإيقاعي منه ألا وهو الوزن والقافية ومتعلقاتها. القديم منه على وجه الخصوص وفي هذا التعريف لأن الشعر لا يتميز بالوزن فقط وإنما بالصورة والبناء والعاطفة وغيرها؛ وتظل مع ذلك الموسيقى والإيقاع جوهرا لكيان الشعر وعالمه في كل زمان ومكان، وهي أول ما يحدث في التجربة الشعرية؛ فالشعر له "نواح عدة للجمال، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها بعد قدر معين منها، وكل هذا هو ما نسميه بموسيقى الشعر، ويستمتع الكبار والصغار بما في الشعر من موسيقى، ويدرك الطفل ما فيه من جمال الجرس قبل أن يدرك ما فيه من جمال الأخيلة والصور"[2].

وبذلك يمكن أن نقول أن الغنائية هي السمة التي يتميز بها شعرنا العربي القديم –العباسي منه على وجه التحديد– نظرا للترف الذي عرفته الحضارة آنذاك؛ كما كانت الموسيقى تُتَّخذ علاجا لبعض الأمراض النفسية منذ الأزل، فهي غذاء الروح.

ويعد الصوت طاقة تعبيرية تفصح عن عمل اللغة، باعتباره اللبنة الأساسية لها، فاللغة في أصلها أصوات، كما عرفها ابن جني، وهي "أداة زمنية، لأنها لا تَعدو أن

---

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر،ص13. نقلا عن عثمان موافي: من قضايا الشعر و النثر في النقد العربي القديم،ج1، دار المعرفة الجامعية،ط4، 2002، ص20.

[2] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية،ط3، 1965، ص8-9.

تكون مجموعة من الأصوات المقطعة إلى مقاطع تمثل تتابعا زمنيا لحركات وسكنات في نظام اصطلح الناس على أن يجعلوا له دلالات بذاتها. وبهذا المعنى تكون اللغة الدالة تشكيلا معينا لمجموعة المقاطع أو الحركات والسكنات خلال الزمن، أو هي في الحقيقة تشكيل الزمن نفسه تشكيلا يجعل له دلالة معينة"[1]

فدراسة المستوى الصوتي يعد المدخل لدراسة النص الأدبي، وهو ليس مجرد هيكل خارجي مسموع أو مكتوب دون معنى، بل هو خط حركي ينفذ إلى ما وراء الشكل أي إلى الشعور وطريقة التفكير، يعني أنه يحمل أعباء المعنى، بحيث أن " كل أمة، أو كل جماعة لغوية تعتمد منهجا محددا ومميزا في صوغ كلماتها من الأصوات التي ينتجها « الجهاز النطقي» الإنساني، ثم تصوغ من الكلمات، الجمل والتراكيب بغية التعبير بها عن حاجاتها"[2].

ولهذا يهدف هذا الفصل إلى دراسة الصوت اللغوي في شعر الزهريات بغرض الكشف عن الأبعاد الجمالية والدلالية لهذا العنصر الذي يمثل المادة الخام للكلام البشري.

والتحليل الصوتي للنص الشعري يقوم على مجموعة من العناصر التي تمثل عناصر الإيقاع، وقد أكد الكثير من القدامى، ووافقهم على ذلك المحدثون من أن "للقافية والوزن سلطانهما في الشعر العربي لدى الكثرة الغالبة من الشعراء"[3]، بحيث تمثلان الفيصل في الشعر، وهذا ما يؤكد عليه ابن خلدون في تقسيمه الكلام إلى فني الشعر والنثر، بحيث أن الشعر المنظوم "هو الكلام الموزون المقفى ومعناه الذي تكون أوزانه كلها على روي واحد وهو القافية"[4]، ومذهبه هذا هو ما ذهب إليه قدامة بن جعفر، وغيرهما من النقاد ولا يكتفي التحليل الصوتي بدراسة الإطار الخارجي المتمثل في الوزن والقافية والروي، بل يدرس الموسيقى الداخلية التي تنتج من تفاعل حالة الشاعر

---

(1) رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة و النشر و التوزيع، الإسكندرية، ط1، 1998، ص169.

(2) عصام نور الدين: علم الأصوات اللغوية الفونيتيكا، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1992، ص5.

(3) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص444.

(4) ابن خلدون: المقدمة، ص619.

الداخلية النفسية، وحالته الفيزيولوجية (الأصوات عبارة عن ذبذبات تنتقل عبر الهواء)، فهي تأتي دون تحكم الشاعر فيها، فحالته تؤثر وتتأثر بالأصوات والكلمات.

وهذه الحالات النفسية تنعكس في الموسيقى الداخلية، من تناغم الحروف، والتقابلات الصوتية، وترتيب الأصوات والكلمات وتكرارها، وغيرها من الظواهر الإيقاعية الداخلية.

وثَمةَ مصطلحين ينبغي أن نفرق بينهما، هما الإيقاع والوزن، وقد كثرت التعاريف فيهما، أما الإيقاع فيعنى به "وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة"[(1)].

وفي الموسوعة العالمية – باللغة الفرنسية جاء تعريف الإيقاع أنه" كل ظاهرة نشعر أو نقوم بها ولابد أن تستجيب لعنصرين من العناصر الثلاثة التالية: "البنية Structure" و"الزمنية Périodicité" و «الحركة mouvement». والمعمول به البنية والزمنية"[(2)].

وتمثل عناصر الإيقاع بما فيها من الأصوات، والتكرار والتقابلات،... ونصل إلى تفريق الدكتورة خالدة سعيد بين المصطلحين، فهي تقول "الإيقاع ليس مجرد تكرار الأصوات وأوزان تكرارا يتناوب تناوبا معينا. وليس عدد المقاطع اثني عشرية مزدوجة، أو خماسية مفردة، وليس القوافي تتكرر بعد مسافة صوتية معينة لتشكل قرارا"[(3)]. وهنا لا تنفي العناصر السابقة عن الإيقاع بل لا تعتبرها وحدها هي الإيقاع، "فالإيقاع أعم منها لأنه يشملها وهي من العناصر التي تكونه، وهو مسألة معقدة لأنه متسرب كما أشرنا ويتعلق بالشعور الذي تشترك فيه الحواس جميعا"[(4)]، وهو يثير فينا انتباها عجيبا، يساعدنا على فهم معاناة الشاعر وتجربته، فيكون بذلك الخيط الذي يربط بين الشاعر المبدع والمتلقي، "وتنوع الإيقاع شدة ورخاوة حسب مقتضيات النظم

---

(1) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص435.

(2) أنظر: .C D room .encyclopedia universalis France .1983, P 253.
نقلا عن: عبد الرحمن تبرماسين:العروض و إيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص81.

(3) أنظر: خالدة سعيد:حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، ط2، 1982، ص111. نقلا عن عبد الرحمن تبرماسين، المرجع نفسه، ص85.

(4) عبد الرحمن تبرماسين، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يتجاوز رتابة النغم التي تكون داعيا إلى الملل، إلى ما هو أعمق اتصالا بالإشباع الحسي لقوى الإدراك"[1].

والوزن كغيره من المصطلحات الأدبية والعروضية التي تكثر فيها التعاريف، وما سأورده هو محاولة الباحث عبد الرحمن تبرماسين إعطاء مفهوم جامع للوزن يتفق فيه العرب مع الغربيين، وهو "أن الوزن هو الذي يمنح الشكل « Forme» للشعر سواء كان وزنا كميا أو مقطعيا أو نبريا، ولابد من استجابته لثلاثة شروط كما يقول جون كوهن: الأول: أن ينطبق على كل شعر تقليدي، الثاني لا ينطبق على أي لون من ألوان النثر، الثالث: أن يكون مبنيا على المعطيات اللغوية"[2]. فالوزن بذلك يكون جزءا من الإيقاع.

وقد كان علم العروض، الذي وضعه العالم الجليل، الخليل بن أحمد الفراهيدي، محور الدراسة الصوتية الموسيقية، وقد حاولت بعض الدراسات الحديثة تعضيد هذا العلم بالدراسات اللسانية والأسلوبية، ومحاولة تفسير التجربة النفسية من خلال المكون الموسيقي اللفظي وما يصيبه من تغيرات، وبذلك اتسعت العناصر الإيقاعية لتشمل مكونات غير عروضية، وهي تدخل ضمن الموسيقى الداخلية، لذلك سأحاول في هذا الفصل أن أدرس الإيقاع الخارجي (موسيقى الإطار)، ثم الإيقاع الداخلي (موسيقى الحشو) من خلال عينات زهرية من ديوان الصنوبري.

أولا: الإيـــقاع الخـــارجي:

تشترك اللغة مع عناصر خاصة من أجل خلق الانسجام والإمتاع سواء عند الشاعر أو المتلقي، ويعتبر الجانب الموسيقي أهم العناصر قدرة على السمو بالأرواح والارتقاء بها للوصول إلى ما يعجز التعبير عنه؛ "والإيقاع هو الوجه الخاص بحركة الموسيقى المتعاقبة خلال الزمان، أي أنه النظام الوزني للأنغام في حركتها المتتالية"[3].

---

(1) محمد حسن عبد الله: الصورة و البناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، د.ط، د.ت، ص186.

(2) أنظر :جون كوهن: بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، ص63. نقلا عن عبد الرحمن تبرماسين، العروض و إيقاع الشعر العربي،ص80.

(3) محمد عزيز نظمي سالم: علم جمال الموسيقى: قراءا ت في علم الجمال حول الاستطيقا النظرية و التطبيقية، Reading of Aesthetics (Theoretical & Applied)،ج4، مؤسسة شباب الجامعة،د.ط،1996 ، ص58.

وكما رأينا، سابقا، فإن الإيقاع الخارجي في الشعر، يقوم -بشكل عام- على الوزن والقافية، باعتبارهما إطارا خارجيا ومكونا أساسيا، بما يتعلق بهما من مقاطع صوتية وأحكام وضعتها الأذن العربية الطروب من بحور تتلاءم وغرض القصيدة الشعرية. لذلك كان من الطبيعي أن يختار شاعرنا الصنوبري في زهرياته ما يناسب عواطفه تجاهها، ويعبرَ عن النص في شكله الدلالي العام من خلال الوزن.

1- الــــوزن:

أورد محمد غنيمي هلال تعريفا للوزن، يتماشى وخصائص القصيدة العربية بأنه "هو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت. وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية"[1]؛ مبسطا بذلك دراسته، ومتبعا لأقوال القدامى ومنهم المرزوقي صاحب شرح ديوان الحماسة الذي تحدث في مقدمته عن عمود الشعر، وهي مجموعة القواعد التي استنوها على الشعراء ظنا منهم أن ناظم الشعر يحذو حذو تعاليمها لينظم شعرا جميلا، وعلّل أركان عمود الشعر السبعة التي اختارها منها الحكم الخاص بالجانب الإيقاعي للشعر في قوله: "«على تخير من لذيذ الوزن» لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه، ويمازجه بصفائه، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه، واعتدال نظومه. ولذلك قال حسان:

تَغَــنَّ فِي كُلِّ شعْرٍ أنْتَ قَائِلهُ　　　إنَّ البِنَاءَ لِهذَا الشِّعرِ مِضْمَارُ"[2]

وهنا نقف عند نقطتين: أولاهما: الصياغة الشعرية، التي أثبت النقد الحديث أنها تأتي دون تخطيط ولا تخيير، لأن الوزن يأتي مع القصيدة دفعة واحدة؛ أما النقطة الأخرى، وهي التي تهمنا ألا وهي دور الوزن في الشعر، كدور الملح في الطعام، إذ أنه يجمع القصيدة وينظم أجزاءها، ويعطي لها نكهة خاصة، حتى وإن تعددت أغراضها، فالوزن جامعها، وهو يجذب القريحة، ويطرب الفهم بتركيبه، والعرب مذ كانت وهي تتمتع بأذن تفهم حتى لغة الجِمَال وهي تحدو، فما لا تفهمه الأذهان تستوعبه

---

[1] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث،ص436.
[2] المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، نشره أحمد أمين، عبد السلام هارون:مجلد1، ص10.

الآذان وتحكم عليه، وهذا ما يفسر شغفهم بعلم العروض، وإن كانوا لم يركزوا على بعض المصطلحات والتفريق بينها.

والوزن يتعلق بظواهر صوتية هي "البحر، وأعاريضه وأضربه، والتحويلات الطارئة عليه (من زحافات وعلل)، ومظاهر الائتلاف والاختلاف بين المقاييس العروضية، والمقاطع اللغوية"[1].

وقد كان أرسطو قديما يعطي للوزن والقافية أهمية بحيث "يرى الدافع الأساسي للشعر يرجع إلى علتين أولهما غريزة المحاكاة أو التقليد، والثانية غريزة الموسيقى أو الإحساس بالنغم. ثم بدأ النقاد في العصور المتأخرة يرون في الشعر أمورا أخرى يعبرون عنها بالصور والأخيلة حينا، ويصفونها بالعاطفة والانفعال النفسي حينا آخر"[2].

ولقد كان العرب قبل الخليل أي قبل معرفة البحور الشعرية التي أوجدها الخليل، يميزون بفطرتهم بين الأوزان، وموسيقى الشعر لا تنفصل عن دلالته، وحالة الشاعر كذلك، ووجود التفعيلة رهين بالبيت في معناه وموقعه بالنسبة للأبيات الأخرى.

وإذا تأملنا أشعار الشاعر، وجدناه قد نظم في مختلف البحور؛ لكن سأكتفي بالقصائد أو المقطوعات التي تحدث فيها عن الزهريات. ولم نعثر على ثلاثة بحور في ديوانه وهي: المضارع والمقتضب والمتدارك.

1-1-الخفيـــــف:

أول بحر نظم فيه الشاعر مقطوعة في الزهريات هو: بحر الخفيف، "وقيل سمي خفيفا لخفته في الذوق والتقطيع، لأنه يتوالى فيه لفظ ثلاثة أسباب والأسباب أخف من الأوتاد. وهو على ستة أجزاء، أصله فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن مرتين"[3].

---

(1) رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د،ط،1993، ص23.
(2) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص14.
(3) التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، علق عليه ووضع حواشيه وفهارسه إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003، ص77.

والذي تجب الإشارة إليه أن بحر الخفيف يحتل الصدارة من حيث نظم الشاعر على وزنه، بحيث تردد مائة وتسع مرات من مجموع قصائد الديوان.

أما المقطوعة الخاصة التي ذكر فيها معظم الأزهار والنوار فقال فيها:

كَـمْ ثَنَايَا و كَـمْ عُيونٍ مِـراضٍ   منْ أَقَـاحٍ ونَرجِسٍ فِي الرِّيَاضِ

كَمْ خُـدودٍ مَصُونَةٍ مـنْ شَقِيـقٍ   لَمْ تُبْذَلْ للَّثْـمِ أو للعِضَـاضِ

ذَا خُـزامَى ذا خُـرَّمٌ ذَاكَ خَيْـرِ   يٌّ قَضَى لِـي بِخَيْرِه خَيْرُ قَـاضِ

ذَا بَهَارٌ في صُفْرَةِ العَاشِقِ المَيْـ   ـتِ بِدَاءِ الصُّدُودِ و الإعْـرَاضِ

فاسْقِنِيهَا كالنَّـارِ فَرطَ احْمِـرَارٍ   في إنَـاءٍ كالمَاءِ فَرطَ ابْيِضَـاضِ

جُلَّنَـارٌ إنَـاؤهُ جُـلُّ نِسْرِيـ   ـنٍ شِفاءُ المَرضَى مِنَ الأمْرَاضِ[1]

إذا ما قطعنا البيتين الأولين كالآتي:

كَمْ ثَنَايَـا وَ كمْ عُيونٍ مِراضٍ	**منْ أَقَاحٍ و نَرْجسٍ في الرِّيَـاضِ**
/0//0/0 //0//0 /0//0/0	**/0//0/0 //0//0 /0//0/0**
فـاعلاتن متفع لن فـاعلاتن	**فـاعلاتن متفع لن فـاعلاتن**
كَمْ خُدُودٍ مَصُونةِ منْ شَقِيقٍ	**لَـمْ تُبَـذَّلْ لِلَّثْـمِ أو للعِضَـاضِ**
/0//0/0 //0//0 /0//0/0	**/0//0/0 /0//0/0 /0//0/0**
فـاعلاتن متفع لن فـاعلاتن	**فاعلاتن مستفع لن فـاعلاتن**

نجد أن هذه المقطوعة لم تَسْلم من الجوازات الشعرية، وهذا ما لحق بتفعيلاتها من زحافات لها دور في تكييف الإيقاع وفق ما يناسب بناء الدلالة. وقد عرّف صاحب

(1) الصنوبري، الديوان، ص260.

(العمدة) الزحاف قائلا: "هو ما يلحق أي جزء كان من الأجزاء السبعة التي جعلت موازين الشعر، من نقص، أو زيادة، أو تقديم حرف، أو تأخيره، أو تسكينه، ولا يكاد يسلم منه شعر"[1]. وبذلك لا يعتبر الزحاف عيبا في الشعر، وإنما ضرورة لا تكاد تخلو منها قصيدة أو مقطوعة.

أما تفعيلة (فاعلاتن) فقد كانت سليمة من كل زحاف أو علة. تفعيلة (مستفع لن) تحولت إلى (متفع لن) ماعدا في عجز البيت الثاني. والزحاف الذي أصابها هو: الخبن: وهو "حذف الثاني الساكن من التفعيلة"[2]. وما نستنتجه من هذا هو رغبة الشاعر في تسريع الإيقاع، فالمتعة والسعادة غمرته، حيث تحول السبب الخفيف (مُسْ) إلى وتد مجموع مع ما يليه من الحركات (مُتَفْ).

س خ (سبب خفيف) + وتد مفروق+ س خ: أصبحت على الصورة: وتد مجموع +وتد مجموع. (وتدين مجموعين).

أي أن هناك تغييرا متجانسا للوتد المفروق الذي يتوسط التفعيلة إلى وتدين مجموعين؛ ساهم هذا في إعطاء خصوصية أكبر لهذا البحر الذي هو ترجمة لاسمه كثيرا، والذي استهوى الشاعر، فجعله ينظم معظم قصائده على وزنه.

وما أضفى جرسا مميزا على المقطوعة التصريع[3]. في البيت الأول منها بين مراض ورياض: توافق في الوزن وفي الحرف الأخير(الضاد).

وقد نجح الشاعر في توظيف بنيات موسيقية رائعة لهذا البحر الخفيف وبتداخل إيقاعي جميل، ومن ذلك مثلا ما نقرأه له واصفا الورد والريحان، موظفا أوصافه على نغمة البحر، ومعتمدا على الوقع الموسيقي الآسر للأذن، قال:

ضَحِـــكَ الوَرْدُ في قَــفَا المَنْثُورِ　　　واسْتَرَحْنَا منْ رَعْدَةِ المَقْرُورِ

واسْتطيبَ المقِــيلُ في بَردِ ظِلٍّ　　　وشَمَمْنَا الرَّيحَـــانَ بِالكَافــورِ

---

(1) ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر و نقده، ج1، ص224.

(2) محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض و القوافي، دار الكتاب العلمية، بيروت، ط1،2004 ، ص28.

(3) التصريع: يدل على توافق آخر السطر مع آخر العجز تنبيها على القافية التي ستجري وتلتزم. أنظر قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص51. نقلا عن محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، د.ط، 1981، ص52.

فالرَّحيلَ الرَّحيلَ يَا عسْكَرَ اللَّهــ ــوِ إلى كـــلِّ رَوْضَةٍ وَغَــدِيرِ

وتقطيع البيتين كالتالي:

ضَحِــكَ الوَرْدُ في قَـــــفَا المَنْثُورِ واسْتَرَحْنَا منْ رَعْـــــدَةِ المَقْرُورِ

///0/0 //0// /0/0/0 /0//0/0 /0/0//0 /0/0/0

فعــلاتن متفع لن مفعولــن فاعلاتن مستفع لن مفعولن

واسْتطيبَ المقِــــــيلُ في بَردِ ظِلّ وشَمَمْنَا الرَّيحَــانَ بِالكَافـــورِ

/0//0/0ٍ //0// /0//0/0 ///0/0 /0/0//0 /0/0/0

فاعــلاتن متفع لــن فاعلاتن فعلاتن مستفع لن مفعولن

فالزحافات التي لحقت بهذا البحر هي:

- الخبن فعلاتن بدل فاعلاتن :حذف الثاني الساكن وهذا مرتين:(صدر البيت الأول، وعجز البيت الثاني)، وكذا بالنسبة للتفعيلة الثانية(مستفع لن) تحولت إلى (متفع لن) أي أصابها زحاف الخبن، وربما كان لهذا أثره في التجانس بين تفاعيل البحر، حيث أن هناك تقابلا عجيبا ودقيقا بين التفعيلات. فإذا كانت التفعيلة الأولى مخبونة (فعلاتن) تقابلها في الشطر الثاني التفعيلة الأولى سليمة، وهكذا بالنسبة للثانية من الشطر الأول مخبونة تقابلها من الشطر الثاني تفعيلة سليمة(مستفع لن)، وهكذا بالنسبة للبيت الثاني. أما التفعيلة الثالثة فقد أصابتها علة وهي "التشعيث: وهو حذف أول الوتد المجموع من "فاعلاتن" فتصبح "فالاتن" وتنقل إلى "مفعولن""[1]. وهذه العلة تدخل ضمن العلل الجارية مجرى الزحاف" وهي العلل التي لا يجب للشاعر إلتزامها، بل يجوز له تركها والرجوع إلى الأصل كما هو شأن الزحاف"[2]. وكأنما يريد الشاعر أن يتحرر،

(1) محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض و القوافي،ص36.
(2) محمد عبد المنعم خفاجي: عروض الشعر العربي، مكتبة القاهرة ،مصر،ط1، د،ت،ص57.

وينظم تفعيلاته وفق ما تمليه عليه خواطره، فهو لا يلبث يعود في الشطر الأول من البيت الثاني إلى عروض سالمة، وضرب مشعَّثٍ.

إذا ما انتقلنا إلى قصيدة أخرى وغير بعيد عن هذا البحر الذي تفنن الشاعر في النظم على وزنه، لكن هذه المرة الوزن أخف من اسمه، إنه مجزوء الخفيف، لنرى كيفية الجمع بين الوزن الخفيف وتجزيئه، حتى تستوفي الغرض الذي أقيمت من أجله. ومن ذلك ما نقرأه له من شعر في وصف رياض موشحات وزهر مختلف، قال:

وَ رِيَـــاضٍ مُوشَّحـــا	**تٍ بِخُضْرِ المَطَـــارِفِ**
نُقِّطَــتْ بِالبَنَفسَجِ الـــ	**أَرْضُ نَقْطَ المَصَاحِفِ**
وَلنـَــــا نَرْجِسٌ تَعَــا	**ظَمَ عنْ حَدِّ وَاصِـفِ**
كعُيُـــــونٌ نَوَاظِـــرٍ	**وعيُـــونٍ طَـوَارِفِ**
لَــو تَــرَاهُ يَميدُ مَيْــ	**ــدَ الغَوَانِي الظَّــرَائِفِ**
حِــرْتَ في أَصْفَرِ على	**أَبْيَــضٍ مِنـــهُ وَاقِــفِ**
مِثْـــلَ أَحْـداقِ عَسْجَدٍ	**في أَكُفٍّ الوَصَـــائِفِ[1]**

عدد الزحافات الواقعة في هذه المقطوعة: هو خمسة عشر (15) زحافا، وهو نفسه عدد السواكن المحذوفة، كما يتبين في تفعيلات البيت:

فعـــلاتن متفع لـــن	**فـــاعلاتن متفع لـــن**

والشاعر يقصر مسافاته الصوتية، حتى نشعر أن موسيقى البحر تتماشى مع حالة التعجب والإعجاب التي غمرت الشاعر، فالإيقاع السريع يوحي بحيوية الشاعر، وتسارع نبضات قلبه وانفعاله إزاء هذه اللوحات الطبيعية الزهرية، بمختلف أشكالها

(1) الصنوبري: الديوان، ص372.

وألوانها. والسواكن الثواني المحذوفة من معظم التفعيلات لها أثر مشابه، حيث زاد من تقصير الوزن حتى يستوفي معانيه. هذا عن بحر الخفيف الذي نظم عليه الشاعر بنوعيه التام و المجزوء.

1-2- المنســـرح:

أما المقطوعة الموالية فهي مقطوعة رائعة يتحدث فيها شاعرنا عن بستانه، كما أنها غنية موسيقيا من حيث كثرة الزحافات فيها، بحيث ينساغ لنا قراءة القصيدة بشكل سلس عذب؛ شديدٌ ارتباط صدره بعجزه بحيث لا يسمح بالتوقف عند قراءتها، فالمسافات قصيرة، قال الصنوبري:

سُـــوِّغَ بُسْتَانِي البَهَاءَ فَمَا	**قُلْتُ مِنَ القَوْلِ فِيهِ يَنْسَاغُ**
بــَاغٌ منَ النَّوْرِ كُلُّ وَاحِدَةٍ	**فيهِ منَ النُّورِ وَحْدَهاَ بَاغُ**
ألْـــوانُ خَيْرِيِّهِ المُـــلَوَّنِ لاَ	**يَعْدِلُ أصبَــاغَهُنَّ أصبَاغُ**
خُـــرَّمُـــهُ أَروُسٌ مُتَوَّجَـــةٌ	**مَا صَاغَ تِيجَانَهُنَّ صَوَّاغُ[1]**

ونقطيع البيتين الأولين كالآتي:

سُـــوِّغَ بُسْتَــانِي البَهَاءَ فَمَـــــــا			**قُلْتُ مِنَ القَوْلِ فِيهِ يَنْسَـــــــــاغُ**		
/0///0	**/0//0/**	**/0///0**	**/0///0**	**/0//0/**	**/0/0/0**
مستعلن	**فـــاعلات**	**مستعلن**	**مستعلن**	**فاعلات**	**مفعولن**

والأبيات من بحر المنسرح، وأجزاءه هي:

"مستفعلن مفعولات مستفعلن **مستفعلن مفعولات مستفعلن"[2]**

---

(1) المصدر نفسه، ص358-359.

(2) محمد عبد المنعم خفاجي:عروض الشعر العربي، ص112.

والملاحظ على تفعيلات هذا البحر أن معظمها أصابها زحاف أو علة، فتفعيلات الحشو أصابها الطي[1]، وكذا بالنسبة لتفعيلات العروض، فقد كانت العروض تامة مطوية في كل الأبيات أي تحولت التفعيلة من مستفعلن إلى مُفْتَعِلُن بحذف رابعها الساكن.

أما تفعيلات الضرب فقد جاءت كلها مقطوعة؛ أي "حذف ساكن الوتد المجموع، وتسكين ماقبله" [2]؛ حيث تحولت (مستفعلن) إلى (مفعولن) ، وهي من علل النقص، والعلة لازمة، أي هو "تغيير لازم في كل أعاريض القصيدة وأضربها"[3] .

أما التفعيلة الوسطى (مفعولات) "فإنها تأتي غالبا على الشكل مَفْعُلاتُ بحذف الرابع وذلك لأن الشعر العربي ينفر من تراكم المقاطع الطويلة"[4]

وتفعيلات بحر المنسرح التي لانت بعد الزحافات والعلل التي دخلتها واختزلت السواكن والمتحركات فيها، لتزيد من إنسراحه وسهولته، وجريان إيقاعه على اللسان، وقد ساعد ذلك على اندفاع الدفقة الشعورية تجاه النَّوْر والنُّور، وأنواع الزهر من خيري إلى خرم، إلى ورد، إنهن (الزهريات) أرغْن قلبه وصار يريدها ويطلبها بهذا الوزن، الذي لم يلتزمه، بل راح يعبر عنها بسرعة، ولّدت لديه هذه الزحافات والعلل.

1-3- الرجــــز:

متغيرات الإيقاع وخصائصه في بحر الرجز، سأحاول تتبعها بالدراسة والإحصاء من خلال أرجوزته في هدية ورد و سأوردها مع التقطيع.قال الصنوبري:

بـَاكــورةٌ طَــريفَــةُ البُــكُورِ

0/0//　0//0//　0//0/0/

---

[1] الطي:هو حذف الرابع الساكن من التفعيلة، وسمي كذلك لأن الحرف الرابع يقع وسطا، تسبقه ثلاثة حروف وتليه ثلاثة، فإذا حذف تساوت الحروف كالثوب الذي يطوى من وسطه. أنظر:زين كامل الخويسكي و محمد مصطفى أبو شوارب: العروض العربي صياغة جديدة ،ج1، دار الوفاء لدينا الطباعة و النشر،الإسكندرية، ط1، 2002، ص38.

[2] محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض و القوافي،ص34.

[3] زين كامل الخويسكي و محمد مصطفى، أبو شوارب، العروض العربي صياغة جديدة ،ج1، دار الوفاء لدينا الطباعة و النشر،الإسكندرية، ط1، 2002،ص36.

[4] مصطفى حركات:قواعد الشعر(العروض والقافية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، د.ط، 1989،ص117.

مستفعلن متفعلن متفعِلْ (فعولن)

خَطِيــرةٌ مــنْ سيِّــدٍ خَطِيــرِ

0//0// 0//0/0/ 0/0//

متفعلن مستفعلن فعولن

إلى فَقِيدِ الشَّكْــلِ و النَّــظِيــرِ

0//0// 0//0/0/ 0/0//

متفعلن مستفعلن فعولن

مُفْتَــرَّةٌ عنْ نَبْــذِ[1]وَرْدٍ جُــورِي

0//0/0/ 0//0/0/ 0/0/0/

مستفعلن مستفعلن مستفْعِلْ (مفعولن)

فِي لَــوْنِ خَدِّ الشَّــادِنِ الغَرِيــرِ

0//0/0/ 0//0/0/ 0/0//

مستفعلن مستفعلن فعولن

ظَــلَّ لَديــهِ الزَّهْرُ كالأَسِــــيرِ

0///0/ 0//0/0/ 0/0//

مفْتَعلن مستفعلن فعولن

[1] النبذ: الشيء اليسير، الجوري: المنسوب إلى مدينة جور بفارس.

أمَا رَأيـــــتَ ذِلَّـــةَ الــمَــنْثورِ [1]

0/0/0/ 0//0// 0//0//

متفعلن متفعلن مفْعُولن

وَفَجْعَةَ الأتْـــــرُجِ[2] **بالسُّـــرُورِ**[3]

0/0// 0//0/0/ 0//0//

متفعلن مستفعلن فعولـــن

إن أول ملاحظة تتبادر إلى أذهاننا هو طريقة كتابة القصيدة، وهذا لأن الشاعر نظم على بحر الرجز المشطور بحذف شطر من البيت. لقد بلغ عدد الزحافات في هذه المقطوعة والمتكونة من ثمانية أبيات 15 زحافا، وعليه فإن نسبة الزحافات الواقعة هي 62,5 بالمئة مقابل 24 إمكانية تزحيف، وهي نسبة كبيرة بمقابل 37,5 تفعيلات سالمة، وهذا يدل على سعي الشاعر إلى تجاوز نمطية الإيقاع؛ وتنويعه من خلال تغيير مواقع الزحاف، واختلاف أنواعه على النمط الآتي:

- **التفعيلة الأولى** ← خمس زحافات هي الخبن من مستفعلن إلى متفعلن .
- **التفعيلة الثانية** ← زحافين هما: الخبن من مستفعلن إلى متفعلن.
- **التفعيلة الثالثة** ← ثمان زحافات: وهي تفعيلة العروض:فكانت:
  - ست مرات: عروض مشطورة مخلوعة [4] وهي نفسها الضرب.
  - مرتين عروض مشطورة مقطوعة وهي نفسها الضرب.

[1] المنثور: هو الزهر الذي يسمى أيضا الخيري، وزهره مختلف الألوان بين أبيض وأصفر وغير ذلك، أنظر الديوان،ص20..

[2] الأترج: نبات يغرس فيكون ورقة مثل ورق الجوز و نواره كنور النرجس وهو ذكي الرائحة.أنظر الديوان ص20

[3] الصنوبري: الديوان، ص19-20.

[4] الخلع أو "الكبل: وهو حذف ساكن الوتد المجموع من آخر التفعيلة وتسكين ما قبله مع حذف ثانيها الساكن أي اجتماع القطع و الخبن".
أنظر: زين كامل الخويسكي ومحمد مصطفى أبو شوارب: العروض العربي صياغة جديدة، ج1، ص 46.

ويفترض أن تكون العروض على نفس الصورة، لكن الشاعر لم يكن ملتزما تماما، حيث فضل التعبير عن باقة ورد بإيقاع مختلف عن كل الإيقاعات، باقة الورد التي تختلف عن كل الباقات!.

1-4-الكــامل:

سأتناول البحر الكامل، وعلاقته بالزهريات، وخصائصه والمتغيرات التي تلحق به من خلال مقطوعتين ، الأولى: هي: في قول الشاعر:

قَطَعَتْ طَرِيقَ الطَّرفِ خَيْرِيَّاتُهُ	**بِطَرَائِفٍ عَمّــَا سِواهَا تُقْطَــعُ**
وَبديِـــعُ خَرَّمِهِ ولــمْ أَخْرِمْ بهِ	**فِي الحُكْمِ منْ كُلِّ البَدائِعِ أبْدَعُ**
وكَــأنَّ نَوْرَ الآسِ في أَوْراقِهِ	**نُورُ الكَوَاكِبِ في ظَلامٍ يَلْمــعُ**
يَحْبُوكَ آذَرْيونُـــهُ بِزَبَــرْجَــدٍ	**رَطْبٍ بِأَقْمَاعِ العَقِيقِ يُقَمَّـــعُ[1]**

وتقطيع البيت الأول كالآتي:

قَطَعــتْ طَرِيقَ الطَّرفِ خَيْرِيَّاتُهُ	**بِطَرَائِفٍ عَمّــَا سِواهَا تُقْطَــعُ**
///0//0 /0/0//0 /0/0//0	**///0//0 /0/0//0 /0/0//0**
متفاعلن متْفاعلن متْفاعلن	**متفاعلن متْفاعلن متْفاعلن**
مستفعلن مستفعلن	**مستفعلن مستفعلن**

والبحر الكامل من البحور التي تطرب لها الأذن بمقطوعاته الموسيقية المميزة؛ وقد يتساءل البعض عن نظم أبيات في الزهريات على وزن كثير الحركات، ولكن كما أشرت سابقا، فإن الزهريات كثيرا ما تكون في ثنايا قصائد المدح، التي تكون عادة مع

(1) الصنوبري: الديوان، ص325-326.

البحور الطويلة، وهذا إجلالا للممدوح؛ كما أن ولع الشاعر بالزهريات جعله ينظم في بحور مختلفة.

لقد بلغ عدد الزحافات في المقطوعة السابقة 15 زحافا، أي بنسبة 62,5%، مقابل 37,5% تفعيلات سالمة.

وكل التفعيلات التي أصابها زحاف في (الكامل) "اختصت بتسكين الحرف الثاني المتحرك من متفاعلن وتصبح وتصير: متفاعلن إلى مستفعلن"[1]. وهاته النسبة62,5% تنطبق مع نسبة زحافات بحر الرجز، وهذا يدل على أن الشاعر لا يتتبع أوزان البحور بدقة، وإنما ينوع فيها حسب موقفه؛ ونلمس في المقطوعة السابقة إيقاعا متباطئا نظرا لتسكين المتحركات أي إيقاف الحركة السريعة، واستبدالها بالسكون والبطء، لأن الموقف موقف مدح، يجب فيه التأني في النظم والموسيقى قصد إيصال فكرته بصورة واضحة.

وهذه المقطوعة من البحر الكامل: يقول فيها الشاعر:

وَردٌ بـــَدَا يَحْكِي الخُدُودَ ونَرْجِسٌ   يَحْكــِي العُيُونَ إذَا رأَتْ أحبَـــابَهَا

ونَبَـــــاتُ بَـــاقِلاءَ يشْبِهُ نَـــْورهُ   بُلْــقَ الحَـمَامِ مُشِيلَـــةً أذْنَـــابهَا

وكَـــأنَّ خُرَّمَهُ البديِعَ و قدْ بـــَدَا   رُوسُ الطَوَاوِسِ إذْ تُدِيرُ رِقَابَها[2]

عدد الزحافات فيها: ثمان زحافات إضمار، بنسبة 44,44%، وهي نسبة أقل من النسبة السابقة، فتفعيلات (متفاعلن) الخفيفة النطق على اللسان تسرع من حركة الإيقاع، في حين إذا سُكِّن متحركها وصارت (مستفعلن) فالحركة تكون ثقيلة على اللسان، وهذه الخفة تتماشى مع موقف الشاعر ونفسيته المرحة إزاء جمال الزهر بألوانه الفتانة.

[1] حميد آدم ثويني: علم العروض والقوافي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان ،ط1، 2004، ص37.
[2] الصنوبري، الديوان، ص454.

1-5-بحر الوافــر:

قال الصنوبري في زهر الروض، موظفا بحر الوافر:

وُجُوهُ شَقَائِقٍ تَبْــدُو وتَخفَى	**عَلى قُضُبٍ تَمِيدُ بِهِنَّ ضَعْــفَا**
تَراهَا كالعَذَارَى مُسْــبِلاتٍ	**عَلَيْهاَ مِنْ جَمِيمِ[1] النَّبْتِ سَجْفَا**
أَبِيتُ فَمَا أَكفُّ عنِ التَّصَابِي	**بهنَّ و كَيفَ يحْسُنُ أنْ أكُــفَّا[2]**

تقطيع البيت الأول كالآتي:

وُجُوهُ شَقَائقٍ تَبْــدُو وتَـــخفَى	**عَلى قُضُبٍ تَمِيدُ بِهِنَّ ضَعْــفَا**
//0///0 //0/0/0 //0/0	**//0///0 //0///0 //0/0**
مفاعلتن مفاعلْتُنْ مفاعل	**مفاعلتن مفاعلتن مُفَاعَل**
مفاعيلن فعولن	**فعولن**

والجدول التالي يبين التغييرات التي طرأت على تفعيلات الوافر في المقطوعات السابقة:

التفعيلات قبل التغيير	**ما يصيبها**	**عددها**	**اسمه و نوعه**	**التفعيلات الناتجة عنه**
مفاعلَتن	تسكين خامسها المتحرك	**5**	زحاف العصب[1]	مُفَاعَلْتُنْ (مفاعيلن)
مفاعلَتن	تسكين خامسها المتحرك	**7**	زحاف العصب	مَفَاعيلُنْ

(1) الجميم: نبت يطول حتى يصير مثل جمة الشهر. أنظر بن منظور: لسان العرب، مادة (جمم)، ص 124.
(2) الديوان، ص 385-386.

مفاعلَتن	حذف السبب الخفيف من آخر تفعيلة وإسكان الخامس متحرك	10	علة القطف[2]	مُفَاعِلْ (فَعُولُنْ)
مفاعلَتن	إسكان خامسها المتحرك	6	زحاف العصب	مَفَاعِيلُنْ
مفاعلَتن	إسكان خامسها المتحرك	5	زحاف العصب	مَفَاعِيلُنْ
مفاعلَتن	حذف السبب الخفيف من آخر تفعيلة وإسكان الخامس المتحرك	10	علة القطف	فَعُولُنْ

وعدد أبيات المقطوعة عشرة أبيات، أي 60 تفعيلة، وفي الجدول ذكرت التفعيلات التي أصابتها الزحافات، أما السالمة فلم أوردها لأنها معروفة إذا عرفنا التي أصابها زحاف أو علة. والدراسة تكون عموديا.

والملاحظات المستنتجة من الجدول:

- نسبة زحاف العصب هو 38,33 % بالنسبة لمجموع التفعيلات.
- نسبة علة القطف هو33,33% من مجموع التفعيلات ككل؛ علة القطف لازمت الأعاريض والأضرب بنسبة 100% (20 مرة) في 10 أبيات أي أن نسبة التفعيلات التي طرأت عليها التغييرات هو 71,66% أما السالمة فنسبتها 28,33%

وهذه النسبة المرتفعة من التغييرات تعكس حب الشاعر للتحرر والانطلاق أثناء نظمه لقصائد الزهريات، فلا شيء يعترض طريقه فالأوزان ذَلَّلَها، ونظم حسب ما يتكيف ورونق الأزهار وعبقها، بحيث أن الحياة تمر بسرعة أمام هذا، لذا حاول تسريع

[1] أنظر: التبريزي: الكافي في العروض و القوافي، ص100.
[2] أنظر: زين كامل الخويسكي ومحمد مصطفى أبو شوارب : العروض العربي صياغة جديدة ،ج1، ص44. ومحمد عبد المنعم خفاجي: عروض الشعر العربي، ص56.

إيقاعه من خلال حذف السبب الأخير، لينسجم مع نفحاته الشعورية المنبعثة من الزهريات والمنسجمة مع ذاته .

وخلاصة عما سبق فإن شاعرنا الكبير نظم قصائد ومقطوعات الزهريات على أوزان مختلفة، سواء الطويلة أو الخفيفة، كما أنه لم يلتزم بثبات هذه الإيقاعات، بل نوع فيها تنويعا كبيرا، بحيث نحس عندما نقرأ أشعاره بجرس موسيقي يختلف من مقطوعة إلى أخرى، ولكنه ينسجم وحبه للزهريات. وبهذا عكس لنا ثقافته وقدرته ومعرفته الكبيرة بموسيقى الشعر، وكذا ملكته على النظم بأوزان وأشكال متعددة.

2- القـــــافيـــــة:

ورد ذكر مادة القافية في القرآن الكريم أربع مرات[1]. قال تعالى: "⚐➔☠▪
☠♎♎⌘❷🕔❒⚐✂◆⬈ ✂❼■✍♦⬉ 👓◆☪⬂⑩⊙▦⬩🔔
👓◆☪⬂⑩⊙▦⬩🔔◆❒ 👓❑✡♐🖬←♒⬉❷♐📪
⌘⚐♦③⬀❷♦👌 ⮵✖⬂⬄👓✂ ⑥❁⊙⑩♎➔♐📪
❒◆⬈◆✂✍⬩❹⬃✡❑🕔❍🡐 ✂👓“☼💣✞♑⮰⓿✍•" [2].

والقافية في اللغة من "قفا أثره يقفوه ...أثر فلان إذا تبعه ... وقافية كل شيء آخره، ومنه قافية بيت الشعر"[3].

وقد أرجع الخليل بن أحمد الفراهيدي سبب تسمية قافية الشعر العربي قافية "لأنها تقفوا البيت، وهي خلف البيت كله"[4]، هذا عن تعريفها اللغوي؛ أما التعريف الاصطلاحي الخليلي، فهو أن "القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبله، فالقافية على هذا المذهب – و هو الصحيح – تكون مرة بعض كلمة، ومرة كلمة، ومرة كلمتين"[5].

---

(1) سورة البقرة: الآية : 87 و سورة الإسراء : 36 ، المائدة: 46.
(2) الحديد : الآية 27.
(3) ابن منظور : لسان العرب ، مج 15 ، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003، مادة (قفا)،ص 223.
(4) الخليل بن أحمد الفراهيدي : كتاب العين ، ترتيب و مراجعة داود سلوم وآخرون، لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2004، 690.
(5) ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر و نقده ،ج1 ،تحقيق النبوي عبد الواحد شعلان ، ص 243.

وقد أشار البحث سابقا إلى تعريف القدماء للشعر، على أنه كلام موزون مقفى، ومنه يتبين أن للقافية شأنا عظيما عند النقاد القدامى، وإلا لما كانت من عناصر الشعر الأساسية المقرونة بالوزن تمييزا له عن النثر.

وتعريف الخليل يضمن جرسا متوقعا للقافية، ويضفي إيقاعا منتظما ينتظره القارئ أو السامع، فتكون بذلك لازمة إيقاعية تترجم في أصوات محددة.

ولقد تنبه القدماء لأهمية القافية في موسيقى شعرنا العربي؛ ووافقهم على ذلك المحدثون، فالدكتور أحمد كشك يقول أن "القافية تاج الإيقاع، وهي لا تقف من هذا الإيقاع موقف الحلية، بل هي جزء لا ينفصم منه، إذ تمثل قضاياه جزءا من بنية الوزن الكامل تفسر من خلاله، وتفسره، فهما وجهان لعملة واحدة"[1]. فما يمنح القافية نغمة جميلة هو التكرار في أواخر الأبيات.

وقد تنبه النقاد إلى علاقة القافية بالمعنى، بحيث تسوق الأفكار والمعاني إليها، فالمرزوقي يرى أن القافية يجب أن تكون "كالموعود به المنتظر، يتشوفها المعنى بحقه واللفظ بقسطه وإلا كانت قلقة في مقرها، مجتلبة لمستغن عنها"[2].

وسار المحدثون على الطريق نفسها، بحيث يرى الدكتور معمر حجيج أن دراسة ظاهرة القافية تعمل على "إبراز الوظيفة الشعرية بالمكون الصوتي الإيقاعي لتستقبله الأذن أنغاما موسيقية تعبيرية تأثيرية تتجاوب بألحانها الهرمونية مع الانفعال والروح الوجدانية السائدة في الخطاب الشعري"[3].

القافية شديدة الصلة بالوزن، حيث تنبه إلى ذلك بعض فلاسفة المسلمين، ومنهم الفارابي الذي "لم ير أن تشابه خواتيم القول هو الذي يصنع القافية، وإنما لا بد من أن يكون القول أولا موزونا ذا فواصل، وعلى هذا يفرق بين السجع في النثر، والقافية في

---

[1] أحمد كشك : القافية تاج الايقاع الشعري ، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ، د.ط.، 2004، ص 5.
[2] المرزوقي : مقدمة شرح ديوان الحماسة ، مجلد1 ، ص11.
[3] معمر حجيج : الدراسة النظرية للتشكيل الموسيقي ، مجلة العلوم الاجتماعية و الإنسانية جامعة باتنة ، العدد :9، جانفي 2004 ، ص178.

الشعر عند العرب[1]. وهذا في قوله: "ومتى كانت الأقاويل ذوات الأجزاء تتناهى أجزؤها إلى أشياء واحدة بأعيانها، فإن كانت غير موزونة فهي تسمى عند العرب

أقاويل مسجوعة، ومتى كانت موزونة سميت أقاويل ذوات قواف. فإنهم يسمون الأشياء الواحدة التي تتكرر في نهايات أجزاء الأقاويل الموزونة قوافي"[2].

حـــروف القــــافية: والآن نحاول معرفة القوافي التي كانت في بحور الشاعر – التي تطرقنا إليها سابقا–، ثم نربط بين القوافي والزهريات، وهذا من خلال ما يعرف في علم العروض بحروف القافية، وهي ستة: "الروي، الوصل، والخروج، والردف، والتأسيس، والدخيل، وهي كلها إذا دخلت أول القصيدة تلزم كل أبياتها"[3].

2-1-الــــروي:

وهو من الأهمية بحيث عبر عنه الدكتور أحمد كشك: أنه " أضحى بكمه وكيفه عماد القافية"[4].

وسنقوم بتقديم مختلف المصطلحات والملاحظات المتعلقة بالقافية سواء في أنواع القافية من حيث الإطلاق والتقييد، وهي متعلقة أصلا بالروي؛ أو حركاتها، وأسمائها.

الروي تحديدا، هو "ذلك الحرف الذي يتكرر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة وبه تسمى القصيدة في عرف دارس الأدب العربي فيقال دالية المعري وسينية البحتري ونونية ابن زيدون"[5].

وهذا له من الأهمية بحيث يمكن أن نعتبره عتبة من عتبات النص، واعتباره مفتاحا للقصيدة.

(1) ألفت كمال الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد) ، دار التنوير للطباعة و النشر ، بيروت ، د.ط، 2007، ص 260.

(2) انظر: الفارابي: الموسيقى الكبير ، ص 1091. نقلا عن ألفت كمال الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد) ، ص 260.

(3) السيد أحمد الهاشمي : ميزان الذهب في صناعة شعر العرب ، شرح و تحقيق سعيد محمود عقيل ، دار الجيل ، بيروت ، ط1 ، 2005، ص124.

(4) أحمد كشك : القافية تاج الإيقاع الشعري ، ص 45.

(5) المرجع نفسه، ص 46.

وإذا تتبعنا حرف الروي في ديوان شاعرنا، ألفيناه متنوعا، وقد نجح الشاعر في تطويع معظم حروف الهجاء، وإن تفاوتت النسب بين الإكثار من حروف، والتقليل من أخرى، وعدم النظم في البعض الآخر.

وأولى الملاحظات هو أنّ ديوان الصنوبري ليس كاملا، والقسم الذي بين أيدينا "يشمل قصائده من قافية الراء حتى القاف (ولم ترد جميع قصائد هذا الحرف) وعلى هذا فهناك جزءان ضائعان منه –على الأقل – واحد قبل هذا القسم الموجود وواحد بعده"[1]. بالإضافة إلى قصائد مختلفة الروي أضافها الدكتور إحسان عباس في ملحق الديوان وسعت قليلا من مادة البحث.

ومحاولة منا للتدقيق في الإحصاء، نعتبر المقطوعات والقصائد التي نظمت في الزهريات هو النسبة الكلية، ثم نحصي عدد المرات التي ترددت فيها الحروف في المقطوعات نسبا جزئية. والجدول الآتي يوضح ذلك:

الصوت الواقع رويا	**عدد المقطوعات أو القصائد**	**النسبة بالنظر إلى عدد المقطوعات الكلي الخاصة بالزهريات**
الراء	34	%23.77
السين	17	% 11.88
القاف	17	% 11.88
الفاء	11	% 7.69
النون	11	% 7.69
الضاد	08	% 5.59

[1] مقدمة ديوان الصنوبري: إحسان عباس، ص6.

الباء	07	% 4.89
الدال	07	% 4.89
العين	06	% 4.19
الصاد	04	% 2.79
الطاء	04	% 2.79
الهاء	04	% 2.79
الهمزة	03	% 2.097
الجيم	03	% 2.097
الزاي	03	% 2.097
الحاء	02	% 1.39
الغين	02	% 1.39
الظاء	01	% 0.69
عدد القصائد والمقطوعات الكلي : 143		

من الجدول السابق نستنتج أن حرف الروي الذي غلب على قصائد الزهريات هو حرف الراء بنسبة 23.77%، وهي بنسبة مرتفعة مقارنة بالنسب الأخرى؛ وأول ملاحظة يمكن أن نربطها بين الموضوع والروي، هو اشتمال الزهر على حرف الراء في آخر الكلمة، فهو تناسب بين الإيقاع وموضوع الزهريات، بالإضافة إلى أن معظم أنواع الزهور تشتمل على هذا الحرف، وكثير من القصائد يكون رويها جزءا من كلمة (زهر) أو نوع من أنواعها (الورد، النرجس، العرار، الخيري، النور، النيلوفر،

النسرين، المنثور، الخرم، الآذريون[1]، البهار)، و"خروج هواء الراء يكون حرا تقريبا بسبب الاتصال والانفصال الدائمين ... وهو أكثر الصوائت وضوحا سمعيا "[2]. فدرجته إذن عالية في الإسماع، وكأن الشاعر يحاول من خلاله أن يضع صدى لصور

الجمال التي يتمتع برؤيتها أثناء النظر في أنواع الزهريات. وبذلك يرن في أسماعنا حرف جهوري، وهو ما يضفي على صور الزهريات جمالا وترديدا وصدى في النفس.

كما أن هناك علاقة استلزام(⇐) بين حروف الروي الأخرى والزهريات التي ينتمي هذا الحرف في تشكيل اسمها، مثلا حرف السين كروي يقابله ذكر للزهريات المكونة من هذا الصوت من نرجس[3]وآس[4]؛ وروي الزاي الذي ذكرت فيه أنواع الزهريات في ثلاث مقطوعات، ورد ذكر (الخزامى) [5] فيها موازاة لحرف الروي.

وكذا بالنسبة لروي الفاء، ويقابله ذكر لزهر البنفسج[6]. الذي يحتوي على حرف الفاء كذلك، وحرف القاف يقابله ذكر للشقيق [7].المشتمل على (قافين)، والأقحوان[8].

فهناك علاقة بين حروف الروي، والزهريات، فاعتماد حرف ما رويا يوافقه عند الشاعر ذكر لأنواع الزهريات المشتملة على حرف الروي هذا ضمن أسمائها.

كما أن حرف الشين رغم نظم الشاعر لقصائد مختلفة لكننا لم نجد أي بيت شعري يتحدث عن الزهريات على رويه، وهذا ما يدل أنه حرف لا يتماشى معها، بحيث لا نجد أي زهر فيه حرف الشين ومن خصائصه أنه "ينتشر النفس في الفم عند النطق به"[9]، وربما يكون هذا ما نفر الشاعر من بناء هذا النوع من القصائد عليه.

إذن فهناك تناسب بين حروف الروي وحالة الشاعر وتجربته .

---

[1] الآذريون: زهر أصفر في وسطه خمل أسود، والفرس تعظمه بالنظر إليه وتنثره في المنزل. أنظر الفيروزابادي: القاموس المحيط، تحقيق أبو الوفا نصر الهوريني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2007،ص1185.

[2] عصام نور الدين: علم الأصوات اللغوية الفونيتيكا، ص241.

[3] ذكر زهر النرجس عدة مرات: الديوان، ص156، 157،169 ،174، 181، 199.

[4] الآس: الديوان، ص156،159،169،170،178،181،197،198 .

[5] الخزامى: الديوان، ص 138.

[6] البنفسج: الديوان، ص372.

[7] الشقائق: الديوان، ص403، 406، 422، 426، 429.

[8] الأقحوان :الديوان، ص 422، 430، 432، 434.

[9] أنظر: عصام نور الدين: علم الأصوات اللغوية الفونيتيكا، ص236.

كما يظهر الجدول السابق أن التباين في استعمال حروف الروي في الزهريات مرتبط بتوظيف الأصوات في هذا الغرض الفني، خاصة وأن الأصوات الأكثر استعمالا هي الأصوات الجهرية، والجهر "هو انحباس مجرى النفس، عند النطق بالصوت، لقوته، وذلك لقوة الاعتماد على مخرجه؛ أي أن مجرى الهواء يكون مغلقا، فيحدث ضغط هواء الزفير تذبذبا في الوترين الصوتيين، فيصدر الصوت الجوهري voix//voice ويقابله الضجة bruit//noise" [1].

وهي عند الصنوبري أربعة عشر حرفا، وقد حدد سيبويه تسعة عشر صوتا هي: "الهمزة والألف، والعين، والغين، والقاف، والجيم، والياء، والضاد، واللام، والنون، والراء، والطاء، والدال، والزاي، والظاء، والذال، والباء، والميم، الواو"[2].

ويقابل سمة الجهر، الهمس، وهي الحروف ذات الجرس، الخافت وهي أقل استعمالا، وهي أربعة حروف هي السين والفاء والصاد والحاء؛ والهمس "هو انطلاق هواء النفس، عند النطق بالصوت، لضعفه، ولضعف الاعتماد على مخرجه. إذ ينطلق الهواء حرا، ولا يعوق مروره في الحنجرة أي عائق، فلا يتذبذب الوتران الصوتيان، ولا يصدران بالتالي أي صوت مجهور، وتسمى الأصوات المنطوقة في هذه الحالة، أصواتا مهموسة son sourd// voice less sounds" [3].

وتفسير ذلك أرستقراطية الزهريات عند الصنوبري لذا فهو يختار لها صوت الروي المجهور، وكأنها ممدوح عظيم الشأن وهكذا يعزف بإيقاعه الواضح لحنا عذبا قويا في الآن ذاته لتواكب جو المتعة والإعجاب بزهرياته.

2-2-الــوصــل:

وهو الحرف الثاني من حروف القافية، والوصل هو "حرف مد ناشئ عن إشباع حركة الروي أو هاء تلي الروي"[4].

---

(1) المرجع السابق، ص197.
(2) المرجع نفسه، ص123.
(3) المرجع نفسه، ص197.
(4) محمد عبد المنعم خفاجي: عروض الشعر العربي، ص166.

وبذلك يكون الوصل نغمة نهائية في إيقاع القصيدة؛ وحروفه أربعة هي "الألف، والواو، والياء، والهاء متحركة كانت أم ساكنة[1].

فالوصل الناتج عن إشباع الفتح، يكون ألفا، ونجده في قول الصنوبري :

وُجــوهُ شَقائقٍ تَبدُو وتَخْفَى ... علَى قُضُبٍ تَميدُ بهنَّ ضَعْفَا

تــَراهَا كالعَذَارَى مُسبِــلاتٍ ... عَليهَا منْ جَميمِ النَّبتِ سَجْفَا

تَنَازعَتْ الخُدودَ الحُمرَ حُسْنًا ... فَمَا إنْ أَخْطأَتْ مِنهنَّ حَرْفَا[2].

والقافية المطلقة المنتهية بوصل ناتج عن إشباع، تنحصر في الكلمة الأخيرة من كل بيت (ضعفا، سجفا، حرفا) على وزن (فِعْلُنْ) وهذا ما زاد الإيقاع ترنما وتناسبا مع الغرض الموجود عند الشاعر.

أما الوصل بالواو، في مثل قول الشاعر الصنوبري:

مَا الدَّهرُ إلاَّ الرَّبيــعُ المُسْتنِــيرُ إذَا ... أَتَى الرَّبِيعُ أَتَــاكَ النــَّوْرُ و النُّــورُ

فِيـــهِ لنَا الوَرْدُ مَنْضُودٌ مُــــوَزَّرٌ مَا ... بينَ المَجَــالسِ، والمَنْــثُورُ مَنْــثُورُ

ونَــرْجِسٌ سَــاحِرُ الأَبْصَارِ ليسَ كُمًّا ... كَأنَّهُ منْ عمَـــى الأبْصَـــارِ مَسْــحورُ

هَذَا البَنفسَجُ، هَذَا اليَاسَمِينُ، وذَا الــ ... نِّسْرِينُ،ذَا سَوسَنٌ فِي الحُسْنِ مشْهُورُ[3]

فالواو ناتجة عن الضمة التي قبلها، والقافية المطلقة تقع في بعض كلمة من الكلمات الأخيرة في الأبيات، وهي (فِعْلُنْ).

والوصل بالياء الناتجة عن الكسرة التي قبلها، فمنه قول الشاعر:

وَ رِيَــاضِ مُوشَّـــحَا ... تٍ بِخُضْرِ المَطَــــارِفِ

نُقِّطَــتْ بِالبَنَفسَــجِ الــ ... ــأَرْضُ نَقْطَ المَصَاحِفِ

---

[1] حميد آدم ثويني: علم العروض والقوافي، ص233.

[2] الصنوبري: الديوان، ص42.

[3] المصدر نفسه: ص 372.

ولنَــا نَــرْجِسٌ تَعَـــا ظَمَ عَنْ حَدِّ وَاصِــــفِ[1]

فالروي هو حرف الفاء، والوصل ناتج عن الكسرة التابعة للروي والقافية مطلقة فالفاء المشبعة ينتج عنها ياء أضفت جرسا على القصيدة، وهي تقع في بعض كلمة أو كلمة، فالبيتين الأولين تشمل القافية (طارف /0//0) أي (فَاعِلُنْ)، أما البيت الثالث فالكلمة (واصفِ/0//0) هي القافية.

هذا عن الوصل (ألفا) أو (واوا) أو (ياءا) فهو يتبع حركة الروي؛ أما إذا كان الوصل هاء فيشرط "أن يكون ما قبلها متحركا وهذه الهاء قد تكون ساكنة أو متحركة مفتوحة أو متحركة مضمومة أو متحركة مكسورة"[2]

أما الهاء الساكنة، فهي في قول الصنوبري :

وَ شَـــــاطِرةٍ أَدَّبَتْــهَا الشَّطَارَهْ حُلَى الرَّوضِ منْ وَجْهِهَا مُسْتَعَارَهْ

أَمِيــــرةُ حُسْنٍ إِذَا مَــا بـَدَتْ أَقَـــرَّ الأَمِيــرُ لــهَا بِالإِمــَــارَهْ

أَتَـــتْ فِي لِبــَاسٍ لهَا أَخْضَــرٍ كَطَـــاقَةِ آسٍ عــَلى جُلَّنـــَارَهْ[3]

الراء روي، والهاء الساكنة وصل، وهي هاء منقلبة عن التاء (مستعارة، الإمارة، الجلنارة)، والقافية (فِعْلُنْ) هي بعض كلمة من الكلمات الأخيرة.

وعن الهاء المتحركة المفتوحة وصلا، قال الصنوبري في الشقائق :

أَمَّا الرِيَّاضُ فَقَدْ بَدَتْ أَلْوانُــهَا صَاغَتْ فُنونَ حُلِيِّــهَا أَفْنَانُــهَا

دَقَّتْ مَعَانيهَا وَ رَقَّ نَسيمُـــهَا و بَدتْ مَحَاسِنُــهَا وطَابَ زمَانُهَا

نُظِمَتْ قَلائِدُ زَهْرِهَا كَــجَواهِرٍ نُظِمَتْ زُمُــــرُّدَهَا إلى عِقْيَــانِهَا

---

[1] المصدر نفسه: ص42.
[2] أنظر: محمد عبد المنعم خفاجي : عروض الشعر العربي ، ص 166-167.
[3] الصنوبري: الديوان، ص83.

هَذَا خُزَامَــاهَا و ذَا قَيْصومُهَا هَذِي شَقَــائقُهَا وذَا حَـــوْذَانُهَا[1]

فالروي هو حرف النون، وهاء ضمير المؤنث (ها) هو وصل، والقافية (فَاعِلُنْ) المطلقة أعطت إيقاعا طويلا وجرسا عذبا.

والوصل الناتج عن هاء متحركة مضمومة، نجده في قول شاعرنا :

رَوْضٌ عَهِدنَاه تَصُوغُ بُطُونُهُ لِظُهُورِهِ زَهْرًا يَلوحُ أَنِيقُهُ

سَحَبَتْ سَحَائِبهُ عَلَيه ذُيُولَهَا حتَّى تَشُقَّقَ في رُبَاهُ شَقِيقُهُ

وكَأنَّمَا هُوَ عِنْـــدَ ذلكِ عَاشِقٌ صَبٌّ أَحَبَّ وِصَالَهُ مَعْشُوقُهُ[2]

فالقاف روي، والهاء المضمومة وصل.

أما الهاء المتحركة بالكسر الواقعة وصلا، فهي في قول الصنوبري :

.

أُنْظُرْ إلى أَثَرِ المِــدَادِ بِخَـــدِّهِ كَبَنفْسَجِ الرَّوْضِ المَشُوبِ بِوَرْدِهِ

مَا أَخْطَأتْ نُونَاتُهُ منْ صُــدْغِهِ شيْــــئًا ولاَ أَلِفَــاتُهُ منْ قَـــدِّهِ[3]

فالدال روي، والهاء وصل، والقافية مطلقة وهي "التي أُعرِبَ حرفها الأخير بحيث يكون مرفوعا أو منصوبا أو مجرورا، أو يكون هاءا ساكنة أو متحركة، ينتج عن ذلك أن يشبع ذلك الحرف بما يجانس الصوت القصير الذي ينتهي به"[4]

والملاحظة التي يمكن قراءتها في شعر الزهريات عند الصنوبري هو توظيفه للقوافي المطلقة بشكل لافت على حساب القوافي المقيدة، والمقطوعات السابقة كلها تبين ذلك، وربما يعود ذلك إلى حب الطلاقة والانفتاح على الحروف، وبذلك يكون نفَس الشاعر طويلا، وإيقاعه عاليا.

---

(1) المصدر نفسه: ص499.

(2) المصدر السابق ، ص429.

(3) المصدر نفسه، ص474

(4) حميد آدم ثويني: علم العروض والقوافي، ص231-232.

أما القوافي المقيدة، فهي موجودة – على قلتها– وهي قوافي "ساكنة الروي"[1]، ونقرأ للصنوبري في هذا قوله:

و نَــاعِمٌ مِنْ بَنَفَســجٍ نَعِمَــــتْ	**نَفْسِـــي بِهِ في المَشَــمِّ والمَنْــظرْ**
وَنَرْجِسٌ مُضْعَفٌ تَضَــاعَفَ فِيــ	**ــهِ الحُسْنُ في أَبْيضٍ وفي أَصْــفَرْ**
كــَأنَّ منْ جَوهَــــرٍ تُنُوسِــخَ أوْ	**كَــأنَّ مِنــهُ تُنُــوسِــخَ الجَـــوْهَرْ**
الــدُّرُّ و التِّبْــرُ فِيـــهِ قَدْ خُلِــطَا	**للعَيــْنِ والمِسْــــكُ فيهِ والعَنْبَــرْ**[2]

والقافية مقيدة لأن حرف الروي ساكن وهو حرف الراء الذي أعطى إيقاعا خاصا، وصدى زاد أكثر، للتكرار والارتكاز عليه. مما أضفى نغما خاصا على المقطوعة.

2-3-الخـــــروج:

الخروج هو "حرف مد (ألف–واو– ياء) ينشأ من إشباع هاء الوصل معنى ذلك أن للقافية نوعين من الإشباع، النوع الأول إشباع حرف الروي وهذا ينتج عنه الحرف الثاني وهو الوصل. والأخير إشباع هاء الوصل وهذا ما ينتج عنه الحرف الثالث وهو الخروج"[3].

والإشباع الناتج عن ألف المد لحرف الوصل(الهاء) يتمثل في قول الصنوبري:

يَا رِيمُ قُومِي الآنَ وَيْحَكِ فَانْظُرِي	**مَا لِلرُبَى قَدْ أَظْهَرتْ إعْجَابَهَا**
وَرْدٌ بَدَا يَحْكِي الخُــدُودَ ونَرجِسٌ	**يَحْكِي العُيُونَ إذْ رَأتْ أَحْبَابَهَا**[4]

---

[1] عبد الرحمان تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص43.

[2] الصنوبري: الديوان، ص86.

[3] محمد عبد المجيد الطويل: في عروض الشعر العربي قضايا ومناقشات، دار غريب، القاهرة، د.ط، 2006،ص271.

[4] الصنوبري: الديوان، ص454 .

فالباء روي، والهاء وصل، والألف: خروج، فهو يتجاوز الوصل التابع للروي، وهاء الوصل هنا متحركة بالألف، وهذا ما رفع من موسيقى الأبيات ونغمها.

والأمثلة المتناولة سابقا في الوصل بالهاء المتحركة هي عبارة عن خروج[1].

2-4-الــــــردف:

الردف هو "حرف المد الذي يسبق الروي مباشرة ويكسب إيقاع القافية وضوحا ولا يقتصر أمره على المد وحده بل عليه وعلى اللين"[2].

أي أنه مرتبط بالألف أو الواو أو الياء السواكن قبل الروي، فالألف نحو قول الصنوبري:

زَعَــمَ الــوَرْدُ أَنَّهُ هُــو أَبْــهَى … منْ جَمِيعِ الأَنْوارِ وَالرَّيحَانِ

فَأَجَابَتْهُ أَعْيُنُ النَّرجِــسِ الغَضِّ … بِذُلٍّ منْ قَولِــهَا وَهَـــــوَانِ

أيــَّمَا أحْــــــسَنُ التَّـــوَرُّدُ أمْ مُقْلَـــــةُ رِيــــمٍ مَرِيضَــةُ الأَجْـــفَانِ

أمْ فَمَــــاذَا يَرْجِـــوُ بِحُمْــرَتِهِ الخَــدُّ إذَا لَــمْ يَكُـــنْ لَــهُ عَيْـــنَانِ

فــَزَهِي الــوَرْدُ ثــُمَ قَالَ مُجِيبًا … بِقِيَــاسٍ مُسْتَحْسَــنٍ وبَــيَانِ

إنَّ وَرْدَ الخُـــــدُودِ أحْسَنُ منْ عَيْــــنٍ بهَا صُفْـــرَةٌ مِــنَ اليَرَقَـــانِ [3]

فالألف التي تسبق حرف الروي (النون) هي رِدْفٌ، وإنما سمي ردفا "لأنه ملحق في التزامه وتحمل مراعاته بالروي"[4].

---

[1] المصدر نفسه، ص429،499.
[2] أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعري، ص71.
[3] الصنوبري: الديوان، ص498.
[4] التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، ص109.

هذا بالنسبة للردف بالألف حيث يلتزم في كل أبيات القصيدة؛ أما الواو والياء فيجوز المزج بينهما، وقد اعتبره القدماء ضعفا، وهذا ما نفهمه من ابن رشيق في تعليقه على شعر ابن الرومي، حيث قال بأنه "يلتزم ما لا يلزمه في القافية، حتى أنه لا يعاقب بين الألف والواو والياء في أكثر شعره؛ قدرة على الشعر، واتساعا فيه"[1].

ونجد مثل هذه المعاقبة بين الواو والياء في قول الصنوبري:

وَعِنْدَنَـــا نَرْجِـــــسٌ أَنيــقٌ	**تَحيَا بِأنْفَاسِهِ النُّفُـــــوسُ**
مُغَــــيَّرٌ خَطْبُــهُ جَلِـــيلُ	**وَمُضْعَفٌ، قَــدْرُهُ نَفِــيسُ**
كَـــــأنَّ أَجْفَــانَهُ بُـــــدُورٌ	**كَـأنَّ أحْدَاقَهُ شُمُـــــوسُ**[2]

ولا نرى، أي قبيح في المقطوعة، رغم هذا التنويع، بل العكس، فهناك إيقاع جميل نابع عن هذه المبادلة بين حرفي اللين، لأن ذلك يؤثر على مقاطع القافية

(فو– سو) و(في– سو).

0/ 0/ 0/ 0/

(فِعْلُنْ) (فِعْلُنْ).

2-5-التـــــأسيس والدخـــــيل:

إذا ما تصفحنا قصائد الديوان ومقطوعاته الخاصة بالزهريات، فإننا لا نجد سوى قصيدة واحدة فيها قافية مؤسسة؛ ولعل ذلك يعود إلى تفضيل شاعرنا الصنوبري لحروف القافية الأخرى الأقرب إلى حرف الروي، وهي تأتي –أي القافية المؤسسة– إن غاب الردف، والردف في شعر الزهريات موجود بنسبة كبيرة، خاصة روي حرف الراء، وكذا الحروف الأخرى. كما أن الوصل والخروج أغنيا شعره وأعطته بعدا موسيقيا متميزا، زاد من الأثر السمعي للحروف المتكررة فيها.

---

[1] ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، ص256.
[2] الديوان، ص156.

ومن أبيات القصيدة المؤسسة القافية، قول الصنوبري:

وَرِيَّـــــــاضٍ مُوشَّحــا   تٍ بِخُضْرِ المَطَــــارِفِ

نُقِّطَتْ بِالبَنَفسَــــجِ الــ   ـــأَرْضُ نَقْطَ المَصَاحِفِ[1]

فالفاء روي، والألف الواقعة قبل الروي بحرف: تأسيس، وهو "قيمة إيقاعية تكسب القافية ترنما وإنشادا. وتختص بحرف معين هو ألف المد، يتوسط بينه وبين الروي حرف صامت يسمى دخيلا"[2]. فالراء في كلمة (المطارف)، والحاء في كلمة (المصاحف)، هما حرفي الدخيل، "ولا تبال أي الحروف كان الدخيل، ولهذا سمي دخيلا، لأنه كأنه دخيل في القافية، ألا تراه مختلفا بعد الحرف الذي لا يجوز اختلافه، يعني ألف التأسيس"[3].

وبهذا أدركنا ما لحركات القافية من تأثير في إيقاع شعر الزهريات خاصة، بحيث زادت معانيها دلالة، وأصواتها جرسا وتنوعا تنوع تلك الزهور، مما يدل على الثقافة الشعرية الواسعة عند الصنوبري و"مبلغ اقتدار الشاعر على تصريف الكلام وتنويع الأنغام"[4] وفق حالته الشعورية، التي تتنوع بها القوافي والأوزان، ولا قاعدة تحكم ذلك، فالتنوع سمة بارزة في أشعار الصنوبري، وهذا لا يعني خروجه عن النظام الخليلي، بل حافظ على القصيدة العمودية بما يلائم تجربته، وذلك أن موسيقى الشعر لا تبتعد عن معناه مع اتحاد الوزن والإيقاع.

هذا بالنسبة للإيقاع الخارجي، وهو ليس وحده المسؤول على إيقاع الشعر، بل هناك عنصر داخلي هو موسيقى الحشو الداخلية والتي تساهم في بناء الإيقاع في الشعر.

ثانيا: الإيــقاع الداخــلي:

---

(1) المصدر نفسه، ص372.

(2) أنظر: أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعري، ص80.

(3) التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، ص 111.

(4) أبو العرفان محمد عي الصبان: شرح الكافية الشافية في علمي العروض والقافية، تحقيق ودراسة: فتوح خليل، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2000، ص9.

الإيقاع الداخلي ينتج من تفاعل حالة الشاعر النفسية، وحالته الفيزيولوجية (فالأصوات عبارة عن ذبذبات فيزيائية تنتقل عبر الهواء)، فهي تأتي طليقة دون تحكم الشاعر فيها، فهو لا يصطنعها، بل تصنع ذاتها، فحالته تؤثر وتتأثر بالأصوات والكلمات، "على أن نبضات القلب تزيد كثيرا مع الانفعالات النفسية، تلك التي قد يتعرض لها الشاعر في أثناء نظمه. فحالة الشاعر النفسية في الفرح غيرها في الحزن واليأس، ونبضات قلبه حين يتملكه السرور سريعة يكثر عددها في الدقيقة، ولكنها بطيئة حين يستولي عليه الهم والجزع، ولابد أن تتغير نغمة الإنشاد تبعا للحالة النفسية، فهي عند الفرح والسرور سريعة متلهفة مرتفعة، وهي في اليأس والحزن بطيئة حاسمة"[1].

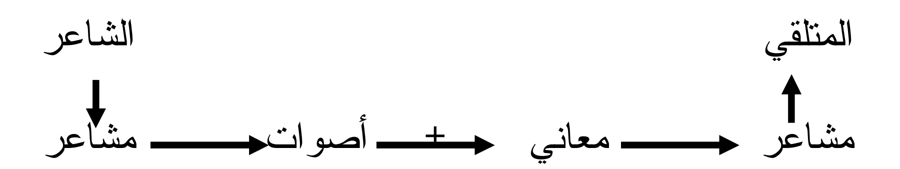
وهذا ما يترجم أساسا في الأصوات والكلمات والجمل، "وكأن للشاعر أذنا داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كل شكلة وكل حرف وحركة بوضوح تام. وبهذه الموسيقى الخفية يتفاضل الشعراء"[2]، فاللغة متاحة للجميع، ومن لم يستطع التبليغ بها، فله الإيقاعات ليعبر عن خلجات نفسه.

وهذا ما قاله العالم الجليل عبد القاهر الجرجاني، في نظم الحروف واعتباطية العلاقة بين الحرف والدلالة، لكن هذا إن كان معزولا، أما إذا انتظم مع حروف أخرى، فهو سيشكل كلمة، لها دلالتها، وهو يوضح فكرته أثناء حديثه عن المحسنات اللفظية، ويبين أثرها وصداها حين يقول: "وعلى الجملة فإنك لا تجد تجنيسا مقبولا، ولا سجعا حسنا، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه، وساق نحوه، وحتى تجده لا تبتغي به بدلا، ولا تجد عنه حولان ومن ههنا كان أحلى تجنيس تسمعه أعلاه، وأحقه بالحسن وأولاه: ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه، وتأهب لطلبه أو ما هو لحسن ملاءمته – وإن كان مطلوبا – بهذه المنزلة، وهذه الصورة"[3].

فعبد القاهر يؤكد علاقة المعنى بالصوت واللفظ، فهو جالب له بالضرورة. حسب المخطط:

---

[1] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص175.
[2] شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط6، د.ت، ص97.
[3] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص28.



فالشاعر يتأثر، فينتج أصواتا منتظمة بإيقاع ما تحمل معان، تثير القارئ. "وقيمة التشكيل الصوتي هنا هو أنه يذوب في المواقف الوجدانية المتشابكة فتستحيل تلك الأصوات (المجهورة والمهموسة الصحيحة والممدودة ...الخ) إلى نبضات قلب الشاعر المتموجة وزفراته المحرقة. كما تستحيل تلك المقاطع (الطويلة والقصيرة، المنبورة وغير المنبورة) إلى زوايا عميقة في وجدان الشاعر"[1].

وأبو حيان التوحيدي يؤكد على هذه القيمة الصوتية في الصورة اللفظية التي يقول أنه إذا "مازجها اللحن والإيقاع بصناعة الموسيقار، فإنها حينئذ تعطي أمورا ظريفة، أعني أنها تلذ الإحساس، وتلهب الأنفاس"[2]. فهو يدرك ما للإيقاع من وقع على الأنفاس، كما يُحدث الموسيقار من ألحان تهز الإحساس.

وموسيقى الحشو ترتبط بظواهر صوتية، ترتبط بالبديع، والتوازي، والتكرار...الخ.

وسنبدأ بعنصر التجنيس لما له من أهمية ودلالات في شعر الصنوبري.

1- التجنيـــــس:

من الوجوه البديعية الموسيقية، التي عني بها الصنوبري في شعر الزهريات، وملأ الآذان بذلك ألحانا عذبة وجميلة، والجناس معناه "استعمال لفظين يرجعان إلى مادتين مختلفتين أو مادة واحدة تمحَّضت مع كل دال من الاثنين إلى التعبير عن معنى خاص، متقاربتين أو متحدتين في الأصوات ومختلفتين في المعنى [3].

---

[1] تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 1973، ص39.

[2] التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ج3، تصحيح وضبط وشرح: أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، د.ت، ص144.

[3] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص65.

وقد تناثرت في أشعاره جناسات أضفت على صوره الزهرية بهجة ورواءا، وأكسبته إيقاعا ملحوظا.

ومن الجناس الذي نقف عليه في شعره، قوله:

وكأنَّ نَوْرَ الآسِ فِي أَوْرَاقِهِ نُورُ الكَوَاكِبِ في ظَلَامٍ يَلْمَعُ [1].

فالجناس بين قوله "نَوْرٌ" في صدر البيت، و"نُورٌ" في عجزه، حيث كرر الشاعر اللفظ، دون المعنى، فالنَّور الأولى تعني الزهر، فيما تعني النار والضوء والإنارة في الثانية.

ونجد الجناس كذلك في قوله:

مَا الدَّهرُ إلاَّ الرَّبيعُ المُستنيرُ إذَا أتَى الرَّبيعُ أتَــاكَ النَّوْرُ والنُّورُ

في لـــنَا الوَردُ مَنضُودُ مُؤزَّرُ مَا بَينَ المَجَالِسِ، والمَنْثُورُ مَنْثُورُ [2]

والجناس وقع في كلمات عديدة، وما يهمنا هو ما يختص بالزهريات، أي في (النَّوْرِ والنُّورُ) في الشطر الثاني من البيت الأول والاختلاف في حركة النون فالأولى بالفتح وتعني الزهر والثانية بالضم أي الضوء. أما البيت الثاني فالجناس بين المنثور الأولى التي تعني نوعا من أنواع الزهور، والذي يعرف بالخيري كذلك، ولكنه آثر استعمال هذا للمجانسة بينها وبين (منثور) الثانية التي تعني المبسوط، وهذا حرصا من الشاعر على إحداث جمال في جرس الألفاظ.

قال الصنوبري مفتخرا :

---

[1] الصنوبري: الديوان، ص325.

[2] المصدر السابق، ص42.

أَجْرَتْ عَلَى مَجْرى الخُلُوقِ خَلُوقاَ وأَتَتْكَ تلْطِمُ بِالشَّقِــيقِ شَقِيــقَا [1]

بمجرد سماع الأذن لهذا البيت، تطرب له، لما فيه من جناسات متنوعة (أجرت، مجرى) و (الخلوقِ، خلوقاَ) وجناس بين (الشقيق وشقيقا)، فالشقيق الأولى هي شقائق النعمان، والشقيق الثانية يعني بها الشاعر أخاه أو صديق.

[1] المصدر نفسه، ص403.

وعن الجناسات الخاصة بمادة (زهر) الخاصة بالزهريات، نجد الشاعر قد أكثر منها، سواء بالمقابلة بين الأفعال أو أسماء الأفعال والمصادر وغيرها بالزهريات، وهذا ما بنى جسرا بيننا وبين هذا الشاعر، الذي ظهر تأثره بها حتى في موسيقاه الداخلية التي تتساوق وفق مشاعره، ومن ذلك قوله:

وَ لاَ خَلاَ منْ زَاهِرٍ مُشْرِقٍ مُبْتَسمٍ عنْ زَهْرةٍ مُشْرِقهْ[1]

فالجناس في (مشرق ومشرقة)، و (زاهِر وزاهِرة)، وهو جناس مركب من لفظين (زاهر مشرق) و (زاهرة مشرقة)، والأول يعني به النجوم المضيئة أما الثاني فيقصد بها الزهرة المتفتحة؛ "إنه يلح على الكلمة لمعناها، أو لجمال تركيبها، أو لحلاوة إيقاعها"[2]. هو جناس ناقص لأنهما "اختلفا في أعداد الحروف"[3].

أما الجناس التام "ووجه حسن هذا القسم أعني التام حسن الإفادة مع أن الصورة صورة الإعادة"[4]. أي أن المزية فيه هي تنوع المعنى رغم إعادة اللفظ؛ ومن ذلك قول الصنوبري:

وَرْدُ الرَّبيـــعِ مُلَـــوَّنٌ والوَرْدُ في كَانُونَ أَبْيضْ[5]

والجناس في (الورد): فالأولى تعني الزهر، والثانية تعني الثلج.

---

[1] المصدر السابق، ص443.
[2] منير السلطان: الإيقاع في شعر شوقي الغنائي : الجملة والخصائص، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، د.ت، ص 221.
[3] القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع: مختصر تلخيص المفتاح، دار الجيل، بيروت، د.ط، د.ت، ص218.
[4] المرجع نفسه، ص217.
[5] الصنوبري: الديوان، ص256.

وما هذه العينات إلا جزء قليل من شعر كثير، يزخر بظاهرة التجنيس، فكل مقطوعة وقصيدة في أشعار الزهريات لا تكاد تخلو من هذه الظاهرة، ونفسرها بمحاولة الشاعر إحداث إيقاع موسيقي صادح ومسموع وقوي، وخلق ظواهر صوتية لها واقع الحضور والتكرار، وهذا بولع كبير منه يعكس حبه الشديد للزهريات؛ وإلا لما ذكرها وأعاد ذكرها إن لم يكن في الشطر الواحد، ففي البيت، وإن لم يكن في البيت كان في البيتين.

2- الازدواج وحسن التقسيم:

الإزدواج ظاهرة إيقاعية أخرى وظفها الشاعر بشكل لافت في شعر الزهريات؛ ولهذا سنعرض للعلاقة بين هذه الظاهرة وصور الزهريات.

ويعد الإزدواج من محسنات الإيقاع الجُمَلي وتقوم "بمهمة تقسيم الجمل والوقفات والتوازن والتوازي بينها في البيت أو في القصيدة"[1].

وقد وظفه الصنوبري بأنماط مختلفة، لمقصد وغاية إيقاعية. واختلف النقاد في التسميات بخصوص هذه الظاهرة،؛ فمحمد الهادي الطرابلسي يدخلها ضمن "موسيقى الإطار الدلالي الموسع"[2]. وهو يقسم هذا الإطار إلى مستويين:"مستوى عمودي حده الأقصى البيت وحده الأدنى الشطر، وعلاقة البيت فيه أو الشطر تكون بما يليه من أبيات أو أشطر، ومستوى أفقي حده الأقصى الشطر وليس له حد أدنى معين، وعلاقة التركيب فيه تكون بتراكيب أخرى في بقية البيت"[3].

وسنأخذ الازدواج باعتباره التوازن بين الجمل الشعرية المتوالية، ومن ذلك نجد قول الصنوبري واصفا الزهر:

وُجُـــــوهُ شَقَائِـــقِ تَبْدُو وَتَخْفَـــى   عَـلَى قُضُــبٍ تَمِيـــدُ بهنَّ ضَعْفَا

إِذَا طَلَعَتْ أَرَتْكَ السُّـــــرجَ تُذْكَـــى   وإنْ غَرَبَتْ أَرَتْكَ السُّرْجَ تَطْــفَا

---

(1) محمد صالح الضالع: الأسلوبية الصوتية، ص45.
(2) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص74.
(3) المرجع نفسه: ص74.

فمَـا تــَألُو أَقَـَـاحِيهنَّ ضِحْكَــا وليسَ يَغُضُّ نَرْجِسُهُنَّ طَرْفَـــا[1]

فهنا التزم الشاعر "نفس التركيب على وجه يفضي إلى ضرب من التغني"[2]. فنحن نحس ما لوقع هذه التكرارات للتراكيب في البيت الواحد، ففي البيت الثاني تركيب جملتي الشرط: الأولى في الشطر الأول (إذا طلعت أرتك السُّرجَ تُذْكى) والثانية في الشطر الثاني من نفس البيت (وإن غربت أرتك السُّرجَ تطفا)، فجمال الشقائق إذا طلعت كالسراج العاطر، وإن غربت كالسراج المتعالي، فالمقابلة بين التركيبين زاد الإيقاع جرسية، والمعنى عمقا.

كما أن البيت الثالث فيه ازدواج، في ذكر تركيبين متماثلي العناصر: تألو يقابله يغض

أقاحيهن ←——— نرجسهن

ضحكا ←——— طرفا

ازدواج في المقاطع والكلمات ثم الجملتين، أي الشطر الأول والشطر الثاني.

كما أن هناك عناصر موسيقية منها انتشار صوت النون في البيتين الأول والثالث والذي أضفى إيقاعا تطرب له الآذان نظرا لتغير مسار الحركة الموسيقية فجأة في البيت الثاني، ثم انطلاقها من جديد مخالفة التوقع، ففي البيت الأول ذكرت النون ثلاث مرات، وهذا التنوين يسمع بالأذن،لذلك فقيمته الموسيقية عالية، ثم يختفي صوت النون تماما في البيت الثاني، ليعود في البيت الثالث بنسبة مساوية للأولى، مما خلق إيقاعا متميزا وإزدواجات تركيبية وصوتية أثْرَت موسيقى المقطوعة.

[1] الصنوبري: الديوان ص 385-386 .
[2] محمد الهدي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 74.

ومن التقابلات الصوتية عنده قوله:

وَلنَـــا نرْجسٌ تَعَـــا ظَمَ عنْ حدٍّ وَاصِفِ

كَعُيُـــــــونِ نَواظِـــرٍ وعيـــُـــونٍ طَوارفِ[1] [2]

فقد "أقام الكلمات في الشطرين على صفين متقابلين وكأن كل كلمة في الشطر الأول تطلب قرينتها في الشطر الثاني"[3].

ومن أنماط الازدواج نقرأ للصنوبري قوله:

بِالأُقْحُــوانِ مُجَزَّعٌ، بِالزَّعْفَــرَا نِ مُلَمَّعٌ، بِالبَهْرَمَانِ[4] مُرَصَّعُ[5]

فالازدواج هنا أصبح في ثلاث وحدات متماثلة الإيقاع:

(بالأقحوان مجزع) ←— (بالزعفران ملمع) ←— (بالبهرمان مرصع)

وهناك قيمة صوتية أخرى تتمثل في انتهاء الكلمات بنفس الحروف وكأنها قواف داخلية، وكأن كل كلمة تقابل كلمة في الفاصلة الموالية، وفق خط أفقي خلق توافقات موسيقية أعطت للقصيدة تميزا في التشكيل الصوتي، خاصة في حرف العين، الذي تكرر أربع مرات وهو حرف شديد زاد في إيقاع القصيدة.

فالموسيقى الداخلية "يشخصها جانبان مهمان، هما اختيار الشاعر والكلمات وترتيبها من جهة، ثم المشاكلة بين أصوات هذه الكلمات والمعاني التي تدل عليها من جهة أخرى، حتى تحدث هذه الصناعة الغريبة[6].

وقد ركز الشاعر على الظاهرة الموسيقية السابقة في مطالع بعض قصائده، باعتبار المطلع نقطة ارتكاز، أو تكثيف موسيقي ودلالي للولوج إلى عالم القصيدة، وإقحام القارئ فيه.

---

(1) العيون الطوارف: المنكسرة تفترا.
(2) الصنوبري: الديوان ص 272.
(3) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط10، د.ت، ص86.
(4) البهرمان والبهرم: العصفر.
(5) الصنوبري: الديوان ص 326.
(6) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص80.

قال في الروض:

غــرَّد فِي غُصنْهِ الهَــزَارُ واخْتَالَ في رَوْضِهِ البَهَارُ[1]

فالازدواج باد في البيت، وكل كلمة تلائم وتنسجم مع مقابلتها ومثيلتها،

(فغرد تقابلها اختال) و(في غصنه تقابلها في روضه)، (والهزار مع البهار).

. كما منح التصريع والاتفاق الصوتي بين لفظتي الهزار والبهار جرسا خاصا، تطرب الأسماع لرنينه، وتتوقع القافية كالموعود المنتظر، وخاصة إذا كان التوافق في بعض الحروف (الهاء والراء) وكذا حرف الراء في البيت، وما فيه من توزيع حسن، وهو بخصائصه الصوتية المتميزة، نشر سنفونية رائعة تكتمل مع باقي أبيات القصيدة.

ونلحظ كذلك كيف يلائم الشاعر بين ألفاظه حتى يستوعب هذا اللون الذي أعجب به كثيرا، وصار يطلبه في معظم قصائده، ومن ذلك، قوله في الغزل:

منْ لَــهُ الجُلَّنَارُ أصْبَحَ خَدًّا ولَهُ الأُقْحُوانُ أصَبحَ ثَغْرَا[2]

فألبس محبوبته هذه الأزهار الجميلة، وقابل بين التركيبين، وشاكل بين كلماته، حتى يكسب شعره لحنا يجذب أذن القارئ أو السامع، ولم يكن الازدواج وحده الذي ساهم في بناء الموسيقى الداخلية، بل كانت تقوم على أساس حسن التقسيم والهندسة اللفظية، وهو ما أورده الدكتور محمد الهادي الطرابلسي بالتقطيع العمودي وهو الذي يقع "بين بيتين فأكثر أو بين عجزين فأكثر، والمقصود به التزام نفس التراكيب على وجه يفضي إلى ضرب من التغني"[3].

ومن ذلك ما نقرأه للصنوبري مادحا، ومستقيا من صور الطبيعة صفاته، ومقسما أبياته تقسيما موسيقيا داخليا من خلال التقابل العمودي بين صدور الأبيات وأعجازها، بقدرة عجيبة، وكلمات سريعة بأنامل ساحر، قال:

---

(1) الصنوبري: الديوان ص85.
(2) المصدر نفسه ص 24.
(3) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص74.

هُــو الزَّهْرُ، ومَا الزَّهرُ إذَا مَــا قِيسَ بالزَّهــرِ

هُو السِّحرُ، ومَا السِّحرُ إذا ما قِيــسَ بالسِّحــرِ

هــو العِطرُ ولَكِنْ يُجْــ ـلَبُ العِطرِ إلى العِطــرِ[1]

حسن التقسيم في بناء القصيدة واضح، في صدر الأبيات وفي أعجازها، كما أن حرف الراء، أضفى جرسا موازيا، بحيث إنه أكثر الأصوات دورانا في هاته المقطوعة، إذ ورد تسع مرات، وهو صوت عبّر عن حالة الابتهاج والمرح عند الشاعر، وهو يتأمل ممدوحه ويصفه بغير تكلف، وكذا التقابلات الثلاثية في البيت الواحد بين (الزهرُ، الزهرُ، الزهرِ) و(السحرُ، السحرُ، السحرِ) و(العطرُ، العطرُ، العطرِ)، وحتى في الحركات (ضمة، ضمة، كسرة). فأعطى ذلك انسجاما إيقاعيا رائعا.

وأحيانا تكون التقسيمات في الأبيات على أساس حروف، مثل حروف التشبيه، فتكون بمثابة وقفات يطلب من القارئ تأملها، ومن هذا الضرب نجد قوله:

وَأقاحٍ كَاللُؤلؤِ الرَّطْبِ قدْ فُصِّــ ـل بينَ العَقِيقِ بالمُــرْجَانِ

وَبَهَــارٍ مِثْلِ الدَّنَانيرِ مَحْفُـــو فٍ بِزَهْرِ الخَيْرِيِّ و الحُوذَانِ [2]

فساهم حرفي التشبيه (الكاف) و(مثل) في صدر البيتين الأول والثاني على تواز بين صدري البيتين، وإيقاع حسن، وصورة واضحة.

من الأمثلة السابقة نستنتج ما للإيقاع بنوعيه الخارجي والداخلي من فضل في إبانة الصورة وتقوية المعنى، وكذا نصل إلى أن الشاعر الصنوبري في اختياره "لمتواليات الألفاظ الصوتية وتقابلها في الجناس وغيره من صيغ التردد الصوتي ليس

[1] الصنوبري: الديوان ص 18.
[2] المصدر نفسه، ص 497.

استغلالا لاستعمال اللغة المشترك- إنما هو خَلقُ مواءمة تعبيرية بين موسيقى اللفظ ودلالته"[1].

وبهذا يكون الصنوبري قد استطاع أن يثري قصائده ومقطوعاته بقدر كبير من القيم الصوتية بأسلوب راق تلاءم كثيرا مع معانيها، من ملاءمة بينها وبين الوزن، والقافية ورويها وباقي حروفها، وبين كلمات البيت الواحد، وبين أبيات القصيدة، ليصل إلى إيقاع بديع يعكس قدرة كبيرة على نظم أشعاره.

وبعد هذه الالتفاتة إلى الإيقاع وأثره، نتقل إلى لغة الزهريات وكيفية تشكيل الصور.

[1] ماهر مهدي هلال: رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، د.ط، 2006، ص164

الفصل الثالث: البنية اللغوية لصور الزهريات

1- الأفعال.
2- المشتقات.
3- التراكيب.

تمهيـــــد:

تعتبر اللغة أداة الأدب، وهي وسيلة الاتصال بين الإنسان وأخيه، وهي ظاهرة اجتماعية تعكس فكر المجتمع، فهي أداة تأثر وتأثير في المجتمع، فهي لصيقة بالتطور التاريخي، ومرآة له.

وهي تختلف عند المبدعين والأشخاص العاديين، لأنها ليست مجرد رصف للكلمات عشوائيا؛ وبذلك ترتقي لغة الشعراء عن غيرهم، لأنهم يربطون بين الألفاظ وفق علاقات خاصة، تعطي لها المزية والتفوق عما سواها، وهكذا يتفاضل بين الكتاب والشعراء، فلكل أسلوب خاص به؛ وخصوصية تشكيل؛ فالكلمة مهما بلغت درجة عذوبتها وخصائصها، فإن دلالتها وقيمتها وبلاغتها لا تتضح إلا في تركيب معين يبرز سماتها أكثر.

وقد اهتم اللغويون والبلاغيون والنحويون بالتركيب، فالنحويون واللغويون أطلقوا عليه الكلام أو الجملة، أما البلاغيون فاهتموا بالأنماط البلاغية للصورة، أو التركيب؛ و"شغف هؤلاء بالصوت اللغوي، ووجدوا اللغة مثقلة بالمزايا التي لا حصر لها، كما أنهم عنوا بالتشكيل الصوتي وتمييز بنيته وتركيبه وتحليل أسسه، وعللوا الاختلاف في الصيغة في بعض الأفعال، كما أخذ التشكيل النحوي أهمية كبرى، واهتموا بالعبارة الأدبية وأجزائها وما تنطوي عليه من تعريف أو تنكير أو تقديم أو حذف أو فصل أو وصل"[(1)].

وقد تعرفنا سابقا إلى ما تنبه إليه الجرجاني في نظرية النظم، وما للنحو من فضل، فتوخي معانيه يعطينا تركيبا خاصا، "والعلاقة بين التراكيب والنحو علاقة أسلوبية نتيجة لخضوع اللغة لنظام خاص"[(2)].

ولهذا آثر البحث دراسة التراكيب اللغوية المشكّلة للغته الشعرية، وما ينطوي تحتها من عناصر مهمة، كالأفعال والأسماء والاشتقاقات، وأنواع الجمل، وغيرها من

---

(1) أنظر تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص5.
(2) ماهر مهدي هلال: رؤي بلاغية في النقد والأسلوبية، ص202.

الظواهر البارزة في شعر الزهريات، والتي تتشكل منها خصائص وظواهر ترسم الإطار العام لأسلوب الشاعر الصنوبري.

1- الأفعـــال:

وستقوم الدراسة بالتركيز على الأفعال التابعة لصور الزهريات في شعر الصنوبري أي ستكتفي بالقصائد والمقطوعات الخاصة بها، دون التعدية إلى غيرها؛ وهذا بغرض حصر الدراسة.

على أن " نضم إليه المشتقات مع دخولها في الاسم وذلك لما بين الفعل والمشتقات من صلة لا يصح قطعها"[(1)]، ويحاول البحث أن يجمع بين دراسة الفعل من الناحية النحوية والصرفية، وذلك حسب ما يختص به شعر الصنوبري لربط دلالته بصوره الشعرية، "وللفعل صيغ خاصة به يصح أن تكون علامة مميزة له في بناء اللغة أو تشكيلها الصرفي. هناك أمثلة لماضي (فَعَلَ، فَعُلَ،فَعِلَ)"[(2)]، وتصرف في المضارع بإضافة ياء المضارعة.

وإذا عدنا إلى ديوان الصنوبري فإننا نجده قد استعمل الأفعال بصيغها المختلفة، وهذا باختلاف الدلالات، وحالته الشعورية، والفعل الصحيح"الذي تخلوا حروفه الأصلية من أحرف العلة، وهو ينقسم إلى سالم ومضعف ومهموز "[(3)].

أما عن النوع الأول، وهو الفعل الصحيح السالم فالأمثلة كثيرة في شعر الصنوبري، نذكر منها قوله:

وَشَقَـــيقٍ كأنَّـــهُ وجَنَـــــــــاتٌ   قَــدْ كساهَا الحَيَاءُ ثَوبَ الوَقَارِ
جَمَعَـــتْ زُرقةُ البَنَفْسَجِ مَعَ خُضْــ   رَةِ آسٍ مَع حُمرةِ الجُلَّنَـــــارِ[(4)]

والفعل (جمع) فعل صحيح، وهو ماض "وعلامته قبول التاء[(5)].وهي تاء التأنيث التي تعود على الوجنات، وهو على وزن (فَعَلَ) و" تمثل هذه الصيغة المفتوحة حقيقة

---

(1) عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2004، ص 21.
(2) تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص 73.
(3) عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، ص 23.
(4) الصنوبري: الديوان ص 23.
(5) جلال الدين السيوطي: المنقح على الموشح في قواعد اللغة العربية، دراسة وتحقيق أبي عبد الرحمان صادق مسعد لطف المنبري، دار الإيمان، الإسكندرية، د.ط، 2003، ص 77.

حقيقة الصيغة الفعلية التي تدل على كينونة الحركة"[1]، فالجمع وهو المصدر من الفعل (جمع) فيه من دلالة الأخذ من أماكن مختلفة، ومواضع متعددة، فالممدوح يأخذ محاسنه من مصادر مختلفة والشاعر ينتزع من الزهريات سماتها الجمالية ليضفي الجمال على الممدوح.

وفي موضع آخر يقول الصنوبري:

ضَحِكَ الوَرْدُ في قَفَا المَنثُورِ   واسْتَرحْنَا مِن رَعْدِة المَقْرُورِ[2]

أما عن دلالة الضحك الذي لا يكون عادة للورد، فهو التفتح، فالأصل (تفتح الورد)، لكن الشاعر استعمل صيغة (فَعِلَ) "وهذا اللون الفعلي هو الأقرب إلى سمات الفعلية"[3] ، كما يقول الدكتور عبد القادر عبد الجليل.

أما الفعل المبني للمجهول على وزن (فُعِلَ)، فنجد فيه قول الشاعر الصنوبري:

وَقَدْ نُظِمَ الزَّهرُ نَظْمَ النجُومِ   فمُفْتَرقُ النَّظمِ أو مُشْتَبكْ[4]

وأما الأفعال المضعّفة فنجد لها استخداما كبيرا عند الصنوبري، والأمثلة كثيرة، نذكر منها المضعف الثلاثي كما في قول الصنوبري:

شَقَّ علَيْهَا الشَّقِيقُ أرْدِيةً   يَنثُرُ فيهاَ ألوَانَ مَنثُورِ[5]

وقال أيضا:

بِكَ عَزَّ النَّرجِسُ المُضْــ   ــعَفُ في دَارَةِ عــزًّا[6]

---

[1] عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، 2002، ص 334.
[2] الصنوبري: الديوان، ص480.
[3] عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية ثلاثية الدوائر البلاغية ص 334.
[4] الصنوبري: الديوان، ص 484.
[5] المصدر نفسه، ص76.
[6] المصدر نفسه، ص133.

ونقرأ له كذلك:

ومَــدَّ الــوَرْدُ والآسُ حِفَافَيْــهِ فَسَا طِيطَهْ[1][2]

فالأفعال الثلاثة السابقة (شقّ) و(عزّ) و(مدّ) أفعال مدمجة العين واللام، وقد بدى أثرها واضحا في تقوية المعنى ووضوحه، وإعطاء صفات القوة لهذه الأزهار الرقيقة.

هذا عن الأفعال الصحيحة، أما الفعل المعتل وهو "ما تكون أحد أحرفه الأصلية حرف علة وهو أربعة أقسام: مثال: وهو ما كانت فاؤه حرف علة، وأجوف: وهو ما كانت عينه حرف علة، وناقص: وتكون لامه حرف علة، ولفيف فيه حرف علة، فإن كانت الفاء واللام حرفي علة كان مفروقا، ومقرونا وتكون عينه ولامه حرفي علة"[3]

وشعر الزهريات نجد فيه أن معظم الأفعال المعتلة هي أفعال معتلة الآخر أي أفعال ناقصة، ومن أمثلة ذلك قول الصنوبري:

وَهَبْــــتُ لِلْـــــوردِ نَفْســـِــي فَطِـــبتُ بِالنَّفْــسِ نَفْـــــسَا[4]

وقال في موضع آخر:

جــَاءنَا الوَرْدُ حِينَ جَاءَ ولمْ يَعْــ ــدُ خــدُودًا ذَوَاتَ لَــونٍ بَدِيــعِ[5]

ونقرأ له كذلك:

ضَحِكَ النَّهارُ وَبَانَ حُسْنُ شَقَائِقٍ وَزَهتْ غُصُونُ الوَرِدِ بينَ بَنَفْسَجِ

فَكَــأنَّ يَوْمَــكَ منْ غَلَائِلِ فِضَّةٍ والنَّـــــورُ منْ ذَهبٍ على فَيرُوزَجٍ[6]

ومثال الفعل الناقص في قول الصنوبري:

---

(1) الفسيط: الفسطاط، مجتمع أهل الكورة وعلم مصر العتيقة التي بناها عمرو بن العاص، والسرادق من الأبنية، كالفسطاط والفساط، أنظر الفيروزآبادي: القاموس المحيط، ص703.

(2) الصنوبري: الديوان، ص289.

(3) انظر عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، ص2425.

(4) الصنوبري: الديوان، ص200.

(5) المصدر نفسه، ص 340.

(6) المصدر نفسه، ص467.

يُحَلِّيـــــهَا الخُزامَـــى والأقَاحِي ويكْسُـــــوهَا الشَّقَائِـــقَ والبَـــهَارَا[1]

فالأفعال المعتلة نجدها عند الصنوبري بكل أنواعها، بالإضافة إلى الأفعال الرباعية والخماسية؛ وما يمكن أن نلحظه على هاته الأفعال هو تنوعها، كما أن هذا التنوع لا يمنعها في أن تصب في حقل ودلالة متقاربة هي الإشراق والتجميل والتحلية: (أضاء، بان، جاء، ضحك، زهى،...الخ).

أما عن زمن الأفعال فالغالب هو الزمن الماضي، وكأن الشاعر يتذكر أيامه السعيدة ويتمنى عودة أيامه ومجالسه الجميلة، التي توجد بها أصناف الزهر والورد. وهذا لا يعني أن الفعل المضارع غير موجود، فهو إلى جانب الماضي في كثير من القصائد وهو ما يدل على "وقوع الحدث في الحال أو الاستقبال"[2]، وما فيها من دلالة دعوة المشاركة والاهتمام بالزهريات، والاستمتاع بمرآها ومشمها.

وترتبط بالأفعال ظاهرة لصيقة بها هي الاشتقاق الذي كان له أثره في صور الزهريات.

2- المشتقـــات:

وقد تحدث عنها القدماء وتنبهوا لما لها من فضل وقيمة، وذلك لما تولده من كلمات كثيرة من مواد قليلة؛ ومن هؤلاء ابن جني، الذي نجده يتحدث عن أهمية هذا الموضوع (الاشتقاق) وهو عنده ضربان: كبير وصغير، "فالصغير ما في أيدي الناس وكتبهم؛ كأن تأخذ أصلا من الأصول فتتقراه فتجمع بين معانيه، وإن اختلفت صيغه ومبانيه، ذلك كتركيب (س ل م) فإنك تأخذ منه معنى السلامة في تصرفه؛ نحو سلم ويسلم وسالم، وسلمان، وسلمى والسلامة"[3]. أما الاشتقاق الأكبر فهو عنده "أن تأخذ أصلا من الأصول الثلاثية، فتعقد عليه وعلى تقاليبه الستة معنى واحد، تجتمع التراكيب

(1) المصدر السابق، ص41 .
(2) علي محمود النابي: الكامل في النحو والصرف: الكتاب الأول: النحو، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، 2008، ص 32.
(3) ابن جني: الخصائص، ج2، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، د.ت، ص 134.

الستة وما يتصرف من كل واحد منها عليه، وإن تباعد شيء من ذلك [عنه] رُدّ بلطف الصنعة والتأويل إليه"[1].

فالأول يحافظ على ترتيب حروف المادة، أما الثاني فيعمل بنظام التقاليب، كما هو عند الخليل.

وسيتناول البحث المشتقات في شعر الزهريات عند الصنوبري على النحو التالي:

2-1- اسـم الفــاعل:

اسم الفاعل هو "اسم يشتق من الفعل، للدلالة على وصف من قام بالفعل"[2].

وباستقراء المشتقات في قصائد ومقطوعات الزهريات عند الصنوبري تبين أن صيغة (فاعل) أكثر استعمالا، في الأفعال (زَهرَ، نَورَ) وهي الأفعال المتعلقة بموضوع البحث، بالإضافة إلى صيغ مختلفة مشتقة من هذه الأفعال (أزهر، إزهار، ....) الخ.

وبذلك تختلف صيغ المشتقات حسب الأفعال التي تشتق منها.

وردت صيغة (زاهر) من الفعل الثلاثي (زَهِرَ) في قول الصنوبري:

أَينَ بِي عنْ جَنَابِكَ الزَّاهرِ الرَّوْ ضِ وعَنْ ظِلِّكَ المَديدِ الرِّوَاقِ[3]

وإذا عدنا إلى كتاب (أساس البلاغة) فنجده يقول في مادة زهر: "زهرت النار والشمس، وقمر زاهر وأزهر. وروض مُزْهِرٌ، وقد أزهر النبات، وله زهر وأزهار وأزاهير، وما أحسن هذه الزَّهرة كأنها الزُّهرة: وكأن زهرَ النجوم زُهرُ النجوم"[4].

ويتبين توافق صيغ الاشتقاق بين اللغويين والنحويين، وعن استعمالاتها المجازية قال: "زَهَرَت بك ناري، وزَهَرتْ بك زنادي وأزْهَرْتَ زندي. ووجه زاهر وأزْهر: أبيض مضيء. وماء أزهر"[5].

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[2] عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، ص 75.
[3] الصنوبري: الديوان، ص421.
[4] أنظر: الزمخشري: أساس البلاغة، ص375.
[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

فكلمة (الزاهر) اسم فاعل تدل على الوصف الذي ألحق بالممدوح، أي من اتصف بصفة الإزهار أي اللمعان والإضاءة والإشراق لأنه يعمل "عمل الفعل إذا كان

مقرونا بـــ (أل) الموصولة مطلقا[1] وهذا ما أضفى عليه الحركية.

2-2- الصفـــة المشبـــهة:

الصفة المشبهة "هي اسم يصاغ من الفعل اللازم للدلالة على معنى اسم الفاعل، ومن ثم سموه « الصفة المشبهة » أي التي تشبه اسم الفاعل في المعنى، على أن الصرفيين يقولون إن الصفة المشبهة تفترق عن اسم الفاعل في أنها تدل على صفة ثابتة"[2].

ومن الصيغ التي استعملها الصنوبري نجد صيغة (أَزْهَرٌ) وهذا على وزن (أَفْعلٌ)، وعن النرجس أجاد الصنوبري فقال:

يَا مجلســـًا يَضْحكُ عنْ — كُــلِّ جَليسٍ أزْهَــرِ

كَأنَّـــــمَا المُضْعفُ منْ — نـَــــرْجِسهِ المُبَــكِّرِ

جِبَــــالُ وَرْدٍ فُصِّــلَتْ — بأَبْيَــضٍ و أَصْــفَرِ[3]

فإضفاء صفة (أزهر) على الجليس ثابتة، أي أن صفة الإزهار ملازمة لكل جليس، فهو يهدف إلى الوصف الحقيقي وهو الإشراق، أي أنه يريد اللون، كما هو معلوم فإن صيغة (أفعل) تدل على "لون أو عيب أو حلية"[4]، كما في عرف الصرفيين فإذا قلنا "أفعل الشيء صار كذاك، وأصابه ذلك[5]، وهي عبارة وجيزة لابن قتيبة تلخص المراد بها، وهذه الصيغ الدالة على الألوان كثيرة في الديوان، إلا أن البحث سيكتفي بما يتعلق بمادة (زهر أو نور).

---

(1) عبد العال سالم مكرم: تطبيقات نحوية وبلاغية،ج3، دار البجوث العلمية للنشر والتوزيع، الكويت، ط1،1978، ص70.
(2) عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، ص79.
(3) الصنوبري: الديوان، ص 75.
(4) عبده الراجحي: التطبيق الصرفي،ص79.
(5) ابن قتيبة: أدب الكتاب، اعتنى به وراجعه: درويش جويدي، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، 2004، ص293.

أما عن الصفة المشبهة على وزن (فعلاء) وهي المؤنث من (أفعل) فنجد الصنوبري قال:

فِــي نِعمةٍ لــمْ يَعْدُ حُسنُكَ حُسْنَهَا   زَهْراءُ تُشْرِقُ في القُلوبِ وتَزْهَــرُ[1]

فكما يظهر فإن دقة الصنوبري كبيرة في اختيار الصيغ، والمقابلة بين الفعل (تزهر) وصيغة الصفة المشبهة (زهراء)، وشكَّل صياغات شعرية عذبة للتعبير عن الفن المشرق، ولتفجير المعاني الجميلة التي دل بعضها على اللون وأخرى على الجمال والرونق، أحيانا على سبيل الحقيقة وأخرى على سبيل المجاز.

ونقرأ هذه الصيغة كذلك في قول الشاعر:

ومَا إنْ هَوَوْا فِي هُوَّةٍ بَلْ تَسَابَقُوا   إلى رَبْوَةٍ خَضْرَاءَ بينَ رُبًــى خُضْرِ

إلى جنَّــةٍ زَهْــرَاءَ تَزدَادُ زُهْــرَةً   بِمَا وَاجَهَتْ مِنْهُمْ منَ الأوْجُهِ الزُّهْرِ[2]

نجد في البيت الثاني لعبا بالألفاظ والصيغ من قبل الشاعر دلالة على القدرة على الصياغة الشعرية، فالصيغ (زَهْراء، زُهْرَة، الزُّهْرُ): الأولى على وزن (فَعْلاء) ودلالتها تجمع بين اللون والجمال أي بيضاء فاتنة، أما الصيغة الثانية (زُهْرة) على وزن (فُعْلة)، فهي تحمل معنى التحول من عدم الإزهار إلى اكتساب صفة ديمومة الإزهار؛ أما صيغة (فُعْلُ) في آخر بيت أي الأوجه الزاهرة فيقصد بها أنواع الأزهار، فكل زهرة كأنها وجه زاهر.

2-3-اســم المفـــعول:

اسم المفعول "اسم يشتق من الفعل المضارع المتعدي المبني للمجهول، وهو يدل على وصف من يقع عليه الفعل"[3].

وقد ورد هذا البناء في قول الشاعر:

لَــمْ أنْسَــهُ ودُمُوعُــهُ تَتَحَدَّرُ   حَذَرَ العِتَــابِ و لَــوْنُهُ يَتَغَيَّرُ

---

[1] الصنوبري، الديوان، ص30.
[2] الصنوبري، الديوان، ص 98.
[3] عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، ص81.

زِيدَ احْمِـــرارُ الخَدِّ شِدَّةَ حُمرَةٍ فَغَدَا المُوَرَّدُ مِنْهُ وهُو مُعَصْفَرُ[1]

فصيغته (المُورَّد) هي صفة مشتقة من (وَرَّدَ)، ويقصد به الشاعر لون الورد على خد محبوبته الذي يبدو شديد الحمرة إذا ما قارناه بلون الوجه الأصفر. وقد ساهمت هذه الصيغة في إعطاء المعنى وضوحا ودقة.

ومن ذلك أيضا نجد قول الصنوبري:

مُوَرَّدِ الخَدِّ فِي قُمْصٍ مُوَرَّدَةٍ لهُ منَ الوَرِدِ إكْليلٌ على الرَّاسِ[2]

فاختلاف الصيغ (مُورَّد، مُورَّدة، الوَرْد)، من أجل غاية واحدة هي حسن وصف النديم بأرق الألفاظ التي تحمل دلالة اللون الجميل في الخد، واللباس، شكل الشعر الذي يبدو كإكليل ورد.

أما عن صيغ المبالغة الخاصة بالزهريات وبمادة (زهر) فلم نجدها في الديوان، ولعل ذلك يعود إلى أن الصيغ السابقة ساهمت في الوصف الدقيق لهاته الزهريات، كما أن أهميتها تظهر من خلال التراكيب ودقة الوصف فالاشتقاقات كانت ظاهرة لافتة في الزهريات من خلال صياغة مادة (زهر) صياغات متعددة، سواء في الأفعال: (زَهَرَ، أَزْهَر، ازْهَارَّ) أو الأسماء (زَهرة، زُهرة) أو المشتقات (زَاهِرةٌ، أزهر، مزْهَرٌ، زُهرٌ...) وكلها تدل على موصوف، "فصفة الفاعل تدل على وصف الفاعل بالحدث على سبيل الاستمرار والانقطاع وصفة المفعول تدل على وصف المفعول بالحدث على سبيل الاستمرار والانقطاع كذلك، والصفات المشبهة تدل على من الفاعل بالحدث على سبيل الدوام والثبوت"[3].

---

[1] الصنوبري: الديوان، ص 67.
[2] المصدر السابق، ص181.
[3] عبد القاهر الجرجاني، المقتصد،1،ص:451، 458، 464، 465، 474، 483، 458 481، 483. نقلا عن تامر سلوم : نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص71.

ودراسة الجمل أو التراكيب هي التي ستعمق الدراسة وذلك بمعرفة العلاقات بين أجزائها، ومن ثم دراسة النص ككل، والخطاب الشعري الزهري -إن صح التعبير-؛ فدرس الكلمة والجملة والجمل هو درس للأسلوب"[1].

أي أن مفتاح دراسة أسلوب الشاعر هو تراكيبه، وكيفية تشكيل الصورة، وبناؤها اللغوي.

3- التـــراكيب:

سيقوم البحث بدراسة أنواع الجمل من حيث الخبر والإنشاء.

3-1- الجملة الخبرية المثبتة والمنفية:

اختلف النقاد في تعريف الجملة قديما، وامتد هذا الاختلاف إلى النقاد المحدثين، وكثرت المصطلحات التي اقترنت معها، فابن قتيبة في تقسيمه للكلام إلى "أربعة: أمر، خبر، واستخبار، ورغبة؛ ثلاثة لا يدخلها الصدق والكذب، وهي: الأمر والاستخبار، والرغبة، وواحد يدخله الصدق والكذب وهو الخبر"[2].

والجملة عند ريمون طحان هي: "الصورة اللفظية الصغرى أو الوحدة الكتابية الدنيا للقول أو للكلام الموضوع للفهم والإفهام[3].

والجملة عند النحاة "هي الكلام الذي يترتب من كلمتين أو أكثر وله معنى مفيد مستقل"[4].

أما الأسلوب الخبري فهو "نسبة شيء إلى شيء آخر، أي تعلق أحد الطرفين بالآخر على سبيل الحكم إيجابا، أو سلبا"[5].

وللأسلوب الخبري وظائف في إلقاء الخبر للمتكلم، يقصدها المخبر، وهي "إفادة المخاطب إما نفس الحكم كقولك زيد قائم لمن لا يعلم أنه قائم ويسمى هذا فائدة

---

[1] منير سلطان : بديع التراكيب في شعر أبي تمام: الجمل والأسلوب، منشأة المعارف ، الإسكندرية، ط1، د.ت، ص12.
[2] ابن قتيبة: أدب الكاتب،ص15.
[3] ريمون طحان: الألسنية العربية،(2)، دار الكتاب اللبناني، بيروت،ط2، 1981، ص44.
[4] عبده الراجحي: التطبيق النحوي، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2004، ص93.
[5] عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص234.

الخبر وإما كون المخبر عالما بالحكم كقولك لمن زيد عنده ولا يعلم أنك تعلم ذلك زيد عندك ويسمى هذا لازم فائدة الخبر[1].

وقد أضاف أهل البلاغة وظائف أخرى للأسلوب الخبري، وهذا لا يخرج عن الوظيفتين السابقتين، والاختلاف في درجة الإثبات، وطريقتها، وهذا ما سيوضحه البحث أثناء عرض أنواع الجمل التي وظفها الشاعر في شعر الزهريات.

ونبدأ بالجملة الخبرية المثبتة:

أ. الجملة الخبرية المثبتة:

وردت الجملة الخبرية المثبتة في الديوان على صورتين: جملة اسمية وجملة فعلية.

ووردت الجمل الاسمية والفعلية بأشكال بسيطة وأخرى مركبة. وسيقوم البحث بدراسة هذه الجمل وتفصيل أجزائها وأدوات الربط بينها، وإثبات الخبر أو عدمه فيها، وأدوات ذلك.

أما عن الجمل الاسمية في الديوان فهي كثيرة جدا، وعددها يفوق بكثير الجمل الفعلية، ولعل ذلك يعود إلى حالة الاستقرار التي يشعر بها الصنوبري في أحضان تلك الأزهار والطبيعة الخلابة، مما جعله يؤثر الوصف على الحركة والفعل. وأمثلة ذلك كثيرة منها قول الشاعر في هدية ورد:

بــَاكورَةٌ طَرِيفَــةُ البَكُـــورُ

خَطِيــرةٌ منْ سَيِّــدٍ خَــطِيرِ

مُفْتَّــرَّةٌ عَنْ نَبْذِ وَرْدٍ جُورِي

فِي لَونِ خدِّ الشَّادِنِ الغَرِيــرِ[2]

وهي جمل اسمية فرعية، تشكل الجملة الاسمية الكبرى المركبة والتي تشمل الأبيات الأربعة لتصف هذه الباقة التي جاءت قبل أوانها.

---

[1] القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، مختصر تلخيص المفتاح، ص13.

[2] الصنوبري: الديوان، ص19.

أما الجملة الأولى: فهي جملة بسيطة، تتكون من مسند إليه محذوف في البنية السطحية، مقدر بالضمير المنفصل الغائب المؤنث (هي) هي باقة الأزهار، وقد تمكنا من معرفتها بذكرها في الديوان، وإلا لكانت غير معروفة في البنية العميقة، سوى بالغياب المؤنث (هي) فقط والمسند مفرد نكرة مشتقة على وزن اسم الفاعل (فاعلٌ- فاعلة) دلالة على اتصاف هذه الباقة بصفة البكور أي سَبْقُهَا باقي الأزهار في الاكتمال. أما من حيث الإعراب فالمبتدأ هو (باكورة) وخبرها (طريفة البكور)، والمبتدأ نكرة والخبر معرف بالإضافة. والجملة الثانية (خطيرة من سيد خطير)، فالمبتدأ مؤخر أنه شبه جملة من جار ومجرور، والخبر بذلك مقدم هو (خطيرة) على وزن (فعيلة) أي أنه صفة مشبهة، وكما نلاحظ أثر تقديم هذه الصيغ للوصف الدقيق لهذه الباقة، وتقديم الصفات إنما هو لإضفاء الأهمية والتعجب من جمال الباقة.

والخبر غير مؤكد بمؤكدات سوى بالصيغ، والجملتان بسيطتان، وبهذا يكون هذا الضرب من الخبر ابتدائيا لانعدام المؤكدات فيه، "ويستعمل حين يكون المخاطب خالي الذهن من مدلول الخبر فيتمكن فيه لمصادقته إياه خاليا[1].

أما عن الجمل الاسمية المثبتة، بأنواع المؤكدات، فنذكر منها قول الشاعر في الروض:

كَــمْ ثَنَايَا وَكمْ عُيونٍ مِراضٍ مِنْ أقَاحٍ و نَرجسٍ في الرِّياضِ
ذا خُزامَى ذا خُــرَّمٌ ذاكَ خَيرِ يٌّ قَضَى لِي بِخَيرهِ خيرُ قَــاضِ[2]

حاول الشاعر تأكيد حسن هذه الأزهار من خلال التكرار للحروف والكلمات، ففي البيت الأول تكرار حرف، فقد تكررت (كم الخبرية) مرتين بغرض التوكيد على كثرة عدد هذه الأزهار الجميلة التي تشبه الفم والعيون الذابلة، أما في البيت الثاني فالتوكيد والإثبات حدثا بتكرار كلمة (خير) ثلاث مرات فالأولى معناه نوع من الزهر والثانية معناها المعروف، والثالثة معناها الأحسن، فكان المعنى مؤكدا من هذا الطريق لا بإدخال أدوات التوكيد. بالإضافة إلى اسم الإشارة (ذا) المكرر ثلاث مرات

---
[1] عبد اللطيف شريفي وزبير دراقي، الإحاطة في علوم البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 2004، ص23.
[2] الصنوبري: الديوان، ص260.

والتركيب البسيط مؤلف من مسند إليه ورد اسم إشارة، ومسند هو أسماء أزهار (خزامى، خرم، خيري).

أما عن استعمال الأدوات المُثبتة، فلنا أن نستشهد بأسلوب القصر الذي يجمع بين النفي والاستثناء، وهذا لا يعني النفي الحقيقي، بل نفي ما يمكن أن يعتقده القارئ المتلقي، وهذا الأسلوب "يخاطب خيال وثقافة المتلقي الذي يواجه بالنفي الصريح للمقصور ثم تأتي (إلاّ) لتختار مقصورا عليه بعينه دون الاحتمالات الأخرى"[1]، ويمكن أن نقول بأن هذا الأسلوب يقع من ناحية الإثبات ضمن المؤكدات فغرضه "المبالغة في المعنى"[2]، وفي نفس الوقت في أسلوب النفي، فالجملة نعتبرها مؤكدة اسمية لا منفية ومن أمثلة ذلك قول الصنوبري:

مَا الدَّهرُ إلاَّ الرَّبيعُ المُستَنيرُ إذَا ... تَى الرَّبيعُ أتَاكَ النَّوْرُ والنُّورُ[3]

فيعْمل الصنوبري على إضفاء صفة الحياة والدنيا والدهر، في فصل الربيع لما فيه من مجيء للنَّوْر والنُّور، وقد "يقصد به المبالغة لعدم الاعتداد بغير المذكور"[4]. وهو الربيع وما فيه من إشراق وزهر فيه النور، ولا حياة دونه.

ويعتبر أسلوب القصر من الأساليب التي اعتمد عليها الصنوبري في إثراء دلالة قصيدته في الزهر، فكان أداة تعبيرية مهمة انبنت عليها القصيدة، وذلك بتلخيص الدهر الذي يقصد من ورائه الحياة الجميلة في زمن الربيع والنَّور فقط، والتأكيد على مزيته دون الفصول الأخرى، وطبيعي أن يتلاءم ذلك مع المقصد من شعر الزهريات والتأكيد على مظاهر حسنها.

ونجد للصنوبري في هذا الإطار وصفا آخر –في هذا النطاق– مستعينا بصيغة (النفي والاستثناء) لوصف مجلس، إذ قال:

سَلِمْتَ منْ يومٍ جَلَسْنَا بِهِ ... مَا فيهِ إلاَّ الزَّهرُ جُلاَّسُ[5]

---

(1) منير سلطان: بديع التراكيب في شعر أبي تمام، ص36.
(2) عبد اللطيف شريفي و زبير دراقي: الإحاطة في علوم البلاغة، ص86.
(3) الصنوبري: الديوان، ص42.
(4) القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة: مختصر تلخيص المفتاح، ص70.
(5) الصنوبري: الديوان، ص 182.

والقصر واقع في الشطر الثاني من البيت وتقديره (مجلس ما فيه إلا الزهر جلاس)، وقد عكس هذا القصر انطباع الصنوبري وإقباله على الزهور وتخصيص مجالسه بها.

أما الجمل الفعلية فنجدها كذلك مع أن الغلبة للاسمية، فالشاعر يمزج بين النوعين، والجمل الفعلية منها المثبتة، والمنفية.

ورد الخبر جملة فعلية مؤكدة في مواضع من قصائد ومقطوعات مختلفة، وتنوعت المؤكدات التي كان بعضها مختصا بالجمل الفعلية، ولهذا لجأ الشاعر إليها.

ومن تلك الأساليب المؤكدة، ما يكون بحروف التأكيد المباشرة مثل (قد)، ومن ذلك ما قاله الصنوبري:

غَــدْفَى[1] العُيونِ من احْورَا ... رٍ والخُدودِ مِن احْمِرارِ

قَــد فُضِّضَتْ بِاليَــاسَمِيــ ... ــنِ و أُذْهِبَتْ بالجُلَّنَــارِ[2]

الشاعر يصف محبوبته ويضفي عليها صفات الزهريات وألوانها، فالمحبوبة حوراء العيون سوداؤها، وخدودها حمراء، وفُضضت بزهر الياسمين، وذُهبت بالجلنار، وهذا ما يتلائم مع موقفه الغزلي، ويكشف توحيد الشاعر بين محبوبته والياسمين والجلنار، كما زادت صيغ (غدفى) على وزن (فعلى) و(احورار) و(احمرار): الدالة على الألوان مع صيغ الفعل المضارع (فُعِّلت: فُضِّضت) و(أُفْعلت: أُذْهبت) على إثبات وصفه.

وفي نفس سياق الزهريات وبنفس الأداة (قد)، قال الشاعر:

غَدوتُ على زَهْرِ الرِّيَاضِ مُسَلمًا ... وقَدْ سَفَرتْ عنْ أَوُجهٍ فِيهِ مُسْفِــرهْ

وقَــدْ أَصبَحتْ أطْرَافُهُ في مُحَبَّبٍ ... منَ الطَّلِّ يحْكِي منهُ أَطْرَافَ اسْوِرَه[1]

---

[1] غدفى: سوداء.

[2] الديوان، ص56

اسْوِرَه[1]

ولا يخفى على القارئ ما يكتنفه من شعور لطيف لما توحيه هذه الأداة (قد) في البيتين، فهو في البيت الأول يمر على زهر الرياض ويسلم عليها هو يفهم لغتها وتفهمه، وقد كشفت عن وجهها فبدت مشرقة ومضيئة، وما زاد من تأكيد سلامه لها أداة (قد) لتحقيق حدوث استجابة له من قبلها (الأزهار)، كما ساهم التحقيق بأداة (قد) في البيت الثاني إثبات هذه الصفات على موصوفه (الزهر) وأطرافها وثناياها يحيط بها الندى كأنها أطراف إسوره، وأداة التوكيد (قد) تصدرت البيت الثاني مما أضفى تركيزا على الموصوف، وإبانة عن جوانب الجمال فيه.

وجاء التوكيد في الجمل الفعلية بحروف التنبيه، "أشهرها (ألاَ) و(أمَا) وتزاد (ألا) للتنبيه فتدل على تحقيق ما بعدها للتأكيد"[2]، ومن تلك الشواهد نذكر ما قاله الصنوبري:

ألاَ طَربتَ إلَــى زَيْتُونِ بِطيَاسِ فَصَالحِيَّةَ ذاتِ السَّروِ والآسِ[3]

فالشاعر يستعمل حرف التنبيه في مطلع قصيدته، قصد التذكير بأيام جميلة مضت في أماكن جميلة؛ بطياس وصالحية ذات السرو والآس، والتأكيد عليها حتى لا ينساها مخاطبه ظن، وربما يكون مخاطبا نفسه ليتسلى ويذكر الأيام السعيدة التي كان يقضيها في أحضان الطبيعة الجميلة.

من خلال البحث والاستقصاء في أمثلة الجمل الخبرية المثبتة بنوعيها الاسمية والفعلية، وباختلاف المؤكدات، نجد أنّ الباحث وظف تراكيب مختلفة في الإخبار ودرجة الإثبات حسب ما يقتضيه الموقف وتجربته الشعرية، لذلك كان الغرض في معظمها هو التأكيد وإثبات خصوصية هذه الزهريات وتميزها على عناصر الطبيعة، في روعتها وسحرها وإشراقها وجمال لا يضاهيه جمال.

ب. الجملة الخبرية المنفية:

(1) المصدر السابق، ص75.
(2) عبد اللطيف شريفي وزبير دراقي، الإحاطة في علوم البلاغة، ص26.
(3) الصنوبري: الديوان، ص20.

لم يكتف الشاعر باستعمال التراكيب الدالة على الإثبات، بل وظف جملا منفية، لنفي وجود نظير لجمال الزهريات في الوجود.

والنفي هو ضد الإثبات والتأكيد، وهو الإخبار بالعدم أو العكس أو السلب، ويكون بأدوات أو أفعال تفيد ذلك، فتنفي الجملة سواء كانت اسمية أم فعلية.

أما عن النفي عند الصنوبري وبالأخص النفي في الجمل الاسمية فهو نادر في زهرياته، وهذا يرجع إلى أنها –أي الجمل الاسمية- تفيد في "أصل وضعها ثبوت شيء لشيء، إذا كان خبرها مفردا، أو جملة اسمية، أما إذا كان خبرها فعلا، فإنها تكون كالجملة الفعلية في إفادة التجدد والحدوث في زمن مخصوص"[1].

وردت الجملة الخبرية المنفية اسمية في قصيدتين، وقد كان النفي فيها باستعمال الفعل الماضي الناقص (ليس)، وهذا في قوله:

ونَرْجسٌ سَاحرُ الأبْصَارِ ليسَ كُمًّا[2] كَأَنَّهُ من عَمَـــى الأبْصَارِ مَسْحُورُ[3]

فدخول الفعل الماضي الناقص (ليس) على التركيب أفاد أن زهور النرجس ليست محاطة بالأكمام، وبذلك هو يعطي صورة واضحة للنرجس غير المخبأ، فهو يسحر الناظر إليه بجماله الفتان، وهو بذلك كالمسحور من عمى الأبصار، هو لن يصاب بالعمى أبداً، فهو دوما بصير ناظر، وهكذا ساهم الفعل الناقص (ليس) في نفي العمى عنه وإضفاء صفة استمرار التفتح والجمال.

أما التركيب الآخر الذي نجد فيه نفيا للجملة الاسمية الخبرية، فهو في قول الصنوبري دوما في النرجس كذلك:

في نَرْجسٍ مَاعَدَا اللُّجَيْنَ ولاَ الُـــ ـــعَسْجَدَ مِنْهُ الجُفُونُ والحَدَقُ[4]

استعمل الشاعر حرف النفي (ما) للدلالة على تفوق جمال النرجس على المعادن الثمينة، فالنرجس الذي يبدو كالعيون لا تفوقه الفضة ولا الذهب.

---

(1) أنظرعبد اللطيف شريفي وزبير دراقي، الإحاطة في علوم البلاغة، ص27.
(2) الكمُّ: وعاء الطلع، وغطاء النور، كالكِمامة جمعها أَكِمة وإكمام وكِمام. أنظر: الفيروزابادي: القاموس المحيط، ص1166.
(3) الصنوبري: الديوان، ص42.
(4) المصدر السابق، ص419.

فالجمل الاسمية المنفية قليلة، وهذا يمكن أن يفسر بأن الحقيقة تحتاج إلى إثبات كي تؤثِر على المتلقي، أما النفي فيمثل شيئا فرعيا طارئا، فجمال الزهر كان بالإثبات، مع نفي الصفات السيئة عنه إن احتاج الموقف ذلك.

أما عن الجملة الخبرية الفعلية المنفية، فقد تعددت بحيث فاقت الجمل الخبرية الاسمية المنفية، وقد تم النفي بأدوات مختلفة مثل (ما، لم)؛ والجملة الفعلية تفيد التجدد والحركة –عادة– فإذا ما سبقتها أداة نفي انتفت فيها الحركة. والاستقرار وجدناه سمة للشاعر في كنف الزهور والرياحين.

وعن النفي باستعمال (ما) نذكر قول الصنوبري:

مَا [إنْ] رَأَيْنَا نَرجِسًا مُضْعَفًا ... أكْــثَرَ مِنْ ذاَ قــطُّ في مَجْلِــسٍ

بَــلْ مَا رَأينَا مثـَــــلهُ نَرجِسًا ... أَحْسَــنَ فِي الأَعْيُــنِ والأَنْــفُسِ[1]

فالشاعر ينفي رؤيته نرجسا كثيرا مثل الذي شاهده، ولم يكتف الشاعر بهذا الوصف (الكثرة)، بل نفى وجود نظير له في الحسن وما يعكسه في الأبصار والأنفس، وهذا التركيب لا يبتعد في دلالته عن التراكيب الكثيرة التي يتحدث فيها عن النرجس، بحيث ينفي وجود ما يضاهيه ويؤكد ذلك، مما يدل على تفضيل الشاعر لهذا النوع من الزهريات، وهذا الذي مثل ظاهرة بارزة في أسلوب شعره.

ونجد توظيفا للنفي في قوله:

فلَــمْ أَرَ كَــالخَيْريِّ فيــمَا رَأيتُــهُ ... إذَا مَا تَغَشَّتْ صُفرَةُ الشَّمْسِ أَصْفَرَهْ[2]

هذه الجملة الفعلية المنفية بأداة النفي والجزم (لم) تختص بزمن محدد هو وقت إرسال الشمس أشعتها الصفراء على الخيري فتزيده اصفرارا ولمعانا، وفي هذه الحالة لن نجد نظيرا لمثل هذا الخيري.

---

(1) المصدر نفسه، ص199.

(2) المصدر السابق، ص75.

والفرق في استعمال النفي بـــ (ما) التي أفادت انعدام وجود مثيل للنرجس في الزمن الماضي، أي زمن حياته، ويمكن أن لا يرى مثله ، أما في النفي بـــ (لم) فهي حصرت بها الخيري في زمن محدد، هذا ما يؤكد لنا ميله للنرجس.

أما النفي في البيت التالي، فهو حاصل من حرف الامتناع لامتناع (لو) الذي كان فيه امتناع وجود، نتج عنه جواب شرط منفي كذلك، وحرف الامتناع اقترن بالفعل الماضي الناقص (كان) الذي كانت له نفس دلالة عدم القدرة، أي النقصان؛ مع اقتران الفعل الماضي في الجواب باللام، وهذا في قوله:

لَو كُنْتُ أَمْلِكُ للرِّيَاضِ صِيَانَةً **يَومًا لَمَا وَطِئَ اللِّئَامُ تُرَابَهَا**[1]

وهو تركيب يعكس حقيقة تجربته الشعورية التي لا تشوبها شائبة، فهو ينفي، وطأة خبيثي النفوس – الذين لا يقدرون قيمة ما فيها من خصوصيات – لها، ونفيه يمتد عبر الزمن ليشمل الماضي والحاضر والمستقبل، إلى أن تتوفر له السلطة فيمنع اللئام من دخولها كي لا يعبثوا بأزهارها، كما أن نفوسهم الشريرة لا تتلاءم وبراءة الورد والنرجس والخرم التي ذكرها في أبيات القصيدة الأولى، ليختم بهذا البيت الذي يمكن أن نقول أنه حكمة الصنوبري، وهذا ما يؤكد لنا القول عن الخطاب الشعري عند الصنوبري "الذي له خصوصياته ومميزاته البنيوية التي تميزه عن غيره من الخطابات"[2] مع عدم إنكار تأثره بأهل عصره.

من دراسة الجملة الخبرية بشقيها المثبت والمنفي، وبأقسامها الاسمية والفعلية نصل إلى أن كل التراكيب باختلاف أنواعها وأدواتها ساهمت في إعطاء حقيقة واحدة هي تصوير جمال الزهريات، ونفي كل ما ينقص من حسنها.

3-2-الجمـــل الإنشائية الطلبية :

الكلام ينقسم إلى خبر وإنشاء، وقد عرفنا الخبر وغرضه، وهو يختلف عن الإنشاء حيث أن "مركز الثقل فيها النسبة الخارجية للتعبير اللغوي؛ حيث مع الخبر

---

(1) المصدر نفسه، ص 454.

(2) سعيد يقطين: الأدب والمؤسسة والسلطة نحو ممارسة أدبية جديدة، المركز الثقافي العربي، المغرب، بيروت، ط1، 2002، ص64.

تصدق مع الواقع،أو تتنافى معه، ومع الإنشاء ينظر إلى قيام الدلالة دون النظر إلى عنصر المطابقة مع الواقع الخارجي أي أن نسبته، في الأصل، لا يقصد بها احتمال جانب الصدق والكذب"[1].

الإنشاء قسمان: طلبي "يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب"[2]، وهو خمسة أنواع "الأمر والنهي والتمني والاستفهام والنداء"[3].

وغير طلبي "وهو ما يستدعي مطلوبا حاصلا"[4].

وإذا قرأنا شعر الصنوبري، فإننا نجده يعتمد على الخبر أكثر من الإنشاء، كما أن أساليب الإنشاء غير الطلبي قليلة جدا .أما الأساليب الإنشائية الطلبية فنجد :

1- **الأمـــــر**: "و هو يعني أمر حقيقة في القول الطالب للفعل إيجابا"[5]، أي طلب القيام بعمل ما .

وردت جملة الأمر في شعر الزهريات، ومن أمثلتها قول الشاعر:

اُنْظُرْ إِلَى السَّــوْسَنِ فِي مَنْبَـــتِهِ فَــــإِنَّهُ نَــــبْتٌ عَجِـيبُ المَنْظَرِ

كَأَنَّـــهُ مَــلاَعِقٌ مِـــنْ ذَهَـــبٍ قَدْ خُــطَّ فِيـــهَا نُقَـطٌ مِنْ عَنْــبَرِ [6]

فعل الأمر (أنظر) يحمل دلالة الدعوة إلى تأمل السوسن عجيب المنظر، وتصدر فعل الأمر للجملة، جعل ما بعدها متعلقا به (جار ومجرور+ جار ومجرور+فاء السببية+حرف التوكيد إن+ اسمها ضمير الهاء المتصل به+ خبرها عبارة عن جملة اسمية + أداة التشبيه كأن + اسمها (ضمير الهاء)+خبرها).

وهي جملة مركبة من عدة جمل، تفيد الإعجاب وهي تعكس طول نفس الشاعر في تركيب الجمل .

وفي الأمر نجد الشاعر يقول كذلك :

[1] عبد القادر عبد الجليل : الأسلوبية و ثلاثية الدوائر البلاغية ،ص 257.
[2] القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة المعاني و البيان و البديع ، ص 78.
[3] أحمد مصطفى المراغي : علوم البلاغة البيان و المعاني و البديع ،دار القلم،بيروت،ط2،1984 ،ص 59.
[4] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .
[5] السبكي : عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح ،مجلد1 ،تحقيق خليل ابراهيم خليل،دار الكتب العلمية،بيروت،ط1،2001، ص 551.
[6] الصنوبري : الديوان ،ص 481.

إِجْـــنِ خَيْـرِيًّا بــهَا بِالـــــ لَّــحْظِ لاَ تُــحْرَمُ جَــنَاهَـــا[1]

وهو معنى لا يخرج عن المعنى السابق، حيث أن فعل الأمر جاء في مطلع البيت لينصب اهتمام القارئ عليه؛ بتركيب بسيط يتكون من: فعل أمر فاعل تقديره في البنية العميقة(المخاطب:أنت)ومفعول به (خيريا)، أما شبه الجملة من الجار والمجرور، والجملة الفعلية فهما متعلقتان بما قبلهما من الأبيات التي تتحدث عن حلب الشهباء.

ومن أمثلة الأمر قول الصنوبري :

اِعْتَرِضْ بَاطِـــنَ الشَّقِـيقِ فَفِـيهِ طُــرَفٌ مَا يَـــمَلُّهَا ذُو اِعْتِــرَاضِ[2]

و الأبيات السابقة متشابهة في التركيب، وكذا في الدلالة فهي لا تخرج عن جذب الأنظار للتمتع بأنواع الأزاهير، في كل زمان فصيغة فعل الأمر(افعل) تدل على الزمن الحاضر والمستقبل .

2- الاستفهام:

"حقيقة الاستفهام أنه طلب المتكلم من مخاطبه أن يحصل في ذهنه ما لم يكن حاصلا عنه"[3].

وهو أكثر أساليب الإنشاء انتشارا في شعره، وهو في ظاهر تركيبه يظهر للاستخبار،لكن معناه ليس كذلك دوما، وهو يختلف باختلاف الأدوات؛ ومن الاستفهامات الواردة باستعمال الأداة (من)التي قال السكاكي أنها "للسؤال عن الجنس من ذوي العلم"[4]،قول الصنوبري :

نِسْرِينُ خدِّكَ مَنْ بِالْوَرْدِ لَمَّعَهُ وَخَطُّ صَدْغِكَ مَنْ بِالْمِسْكِ غَرَّقَهُ[5]

جملتان معطوفتان متساويتا العناصر، كل جملة تتركب من (جملة اسمية +أداة الاستفهام (من)+شبه الجملة من جار ومجرور+جملة فعلية من فعل وفاعل هو ضمير

(1) المصدر السابق، ص 508.
(2) المصدر نفسه: ص 260.
(3) السيوطي: كتاب الأشباه و النظائر في النحو ،ج4، راجعه و قدمه له فايز ترحيني ،دار الكتاب العربي،بيروت ،ط3 ،1996.
(4) القزويني: الايضاح في علوم البلاغة المعاني و البيان و البديع ،ص 80.
(5) الصنوبري: الديوان، ص 415.

الهاء المتصل).والتركيب الاستفهامي دال على الإعجاب و تعظيم سمات الممدوح الخارجية وإبراز جماله،وهو مركب في بنيته العميقة من جملتين تكررت العناصر فيهما،و لقد كان للتقديم و التأخير أثرهما في المعنى، وهذا تقديما للوصف على من قام به، وحرف العطف (الواو) لغرض بلاغي هو الإيجاز .

والاستفهام باستعمال الأداة (أين) يقصد بها في أصلها السؤال عن المكان وقد تخرج عن ذلك حسب ما تقتضيه التجربة الشعرية، وفي البيت التالي تخرج عن وظيفتها للدلالة على السؤال عن مكانة الشاعر في قلب صاحبه بعد الفراق، وهذا في حضرة الزهريات بلا شك، لأن جناب صاحبه مزهر الرياض؛لذا يتشوق الصنوبري إليه قائلا:

أَيْنَ بِي عَنْ جَنَابِكَ الزَّاهِرِ الرَّوْ ضِ وَ عَنْ ظِلِّكَ الْمَدِيدِ الرِّوَاقِ[1]

انزاحت دلالة (أين) من السؤال عن المكان إلى بث عواطف الشوق، والتساؤل عن مدى بقاء حب الشاعر زاهرا في قلب صديقه، وتصدرت الأداة التركيب للدلالة على أهمية هذا عند الشاعر، و الجملة تركبت على النحو التالي :

اسم الاستفهام(أين) مبتدأ+ جار و مجرور (خبر)+جار ومجرور+ صفة + مضاف إليه+ حرف عطف (الواو)+ جار ومجرور +صفة+مضاف إليه.

فهناك أهمية لما بعد (أين) و العطف لزيادة ذكر الصفات الحسنة من روض زاهر إلى ظل مديد، وإضافتها إلى السؤال فيه حسرة على ما مضى من أيام جميلة.

ومن الاستفهام الوارد عند الشاعر باستعمال الهمزة (أ) التي تختص بالسؤال عن "التصديق أو التصور"[2]، كما أقر بذلك السكاكي. وقد ورد الاستفهام بالهمزة في قول الشاعر :

أَثَنَايَا أَبْدَيْتَ أَمْ بَرَدًا أَمْ قُحْوَانًا أَمْ لُؤلُؤًا مَصفُوفَا[3]

---

(1) المصدر نفسه: ص 421.
(2) القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة المعاني و البيان و البديع ،ص78.
(3) الصنوبري: الديوان، ص 392.

و تركيب الجملة هو: همزة الاستفهام (أ) +مبتدأ+ جملة فعلية هي الخبر+حرف العطف و التخيير (أم) + اسم معطوف + حرف عطف(أم) + اسم معطوف + حرف عطف (أم)+ اسم معطوف.

والأسماء الثلاثة (بردا،أقحوانا،لؤلؤا) معطوفة على الثنايا، والغرض من هذا التركيب والذي حدث فيه تقديم وتأخير، وإيجاز وتقابل وفصل –فأصل التركيب: أبديت ثناياك وهي تشبه البرد أو الأقحوان لا بل اللؤلؤ المنثور– هو المدح ومنح الممدوح ثغرا أسنانه تشبه البرد في البياض والأقحوان واللؤلؤ في النظم واللمعان.

ج- النـــداء:

يوظف الصنوبري في شعر الزهريات أسلوب النداء إلى جانب الأسلوبين السابقين، والنداء "طلب إقبال المدعو على الداعي بإحدى حروف مخصوصة"[1].

و أدواته "ثمان : يا والهمزة وأي وآي وآو وأيا و هيا ووا"[2] .

و من بين الحروف السابقة نجد الشاعر قد استخدم أداة النداء (يا) في مواضع عديدة [3] نذكر منها قوله:

يَا مَجْلِسًا يَضْحَكُ عنْ كلِّ جَلِيسٍ أزْهَـــــرِ
كـــأَنَّمَا المُضْعَفُ مـــنْ نَـــــرْجِسِهِ المُبَـــكِّرِ

جِبَـــالُ وَردٍ فُصِّلَـــــتْ بِأبْيَـــــضٍ وَأَصْفَــرِ[4]

المنادى مخصص بصفة الضحك التي تمنحها له الجملة الفعلية (تضحك) وتقديرها (يا مجلسا ضاحكا)، ويزداد الوصف وضوحا بشبه الجملة من الجار والمجرور مضافا إليها صفة (أزهر)، وهي مضمون النداء، وهو دال على الإعجاب الشديد بالروض و ما فيه من نرجس، بحيث أن درجة الاستحسان لدى الشاعر جعلته

---

[1] السبكي :عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح ، مجلد2، ص 562.
[2] أحمد مصطفى المراغي :علوم البلاغة و البيان و المعاني و البديع ، ص 76.
[3] الديوان، ص 65، 490.
[4] المصدر السابق: ص 75.

يبث الروح في الروض ويخاطبها فالإعلاء من شأن الموصوف تم بتشخيصه ومخاطبته بخطاب الحسن والجمال.

ومن ذلك أيضا ما نقرؤه في شعر الصنوبري في المدح، حيث يسقط صفات الممدوح على الزهر، فيعكس الحقيقة و يخلق الصور حيث يخاطب ممدوحه بقوله:

يَا أيُّهَا الغُصْنُ الذِّي تُشْتقُّ منْ حَرَكَاتِهِ حَرَكَاتُ غُصنِ الآسِ[1]

جمع الشاعر في تركيب جملة النداء بين أداتي النداء (يا، أي) وهاء التنبيه تزيد النداء صدى في النفس، فهو حوار مسموع، لأن الغرض هنا هو المدح ورفع صفات الممدوح، فاجتمعت الزهريات بالمدح، وخلعت الأوصاف على الممدوح، والتركيب متكون من: أداتي النداء (يا أي) + هاء التنبيه + اسم بدل من المنادى (أي) + جملة موصولية تتكون من جملة فعلية وجار ومجرور وجملة اسمية.

لقد وظف الشاعر الأساليب الإنشائية الطلبية، والإنشاء "يقع بدلالته التعبيرية القائمة على إنشاء المعاني في النفس المتلقية، دون النظر إلى المطابقة مع الواقع الخارجي؛ لأن المنشئ لا يريد (الحكاية)، وإنما الدلالات التي تحرك ذهنية المتلقي، وتثير نوازعه"[2].

وما مثل سمة مميزة لأسلوبه الإنشائي هو الدعوة إلى تأمل جمال الزهريات، ومخاطبتها من أجل لفت الانتباه بأنها يمكن أن تكون لك رفيقا تستطيع مخاطبتها.

أما الأساليب الإنشائية غير الطلبية، فهي –على قلتها– تفيد العشق الزهري للشاعر من تعجب منها إلى إعطائها نفسه ن ومنحها هي كذلك نفسها له.

والإنشاء الطلبي يتم في أساليب عديدة منها "المدح، والذم، والعقود، والقسم، والتعجب ، والرجاء"[3].

ومن تلك الأساليب نجد توظيف الشاعر لصيغة من صيغ العقود، وهي "وهبت"[1] في قوله:

---

(1) المصدر نفسه: ص 159.
(2) عبد القادر عبد الجليل : الأسلوبية و ثلاثية الدوائر البلاغية ،ص 267.
(3) المرجع السابق: ص 258.

وَهَبتُ للْـــــوَرِدِ نَفْســـِـي فَطِبتُ بِالنَّفْــسِ نَفْــسَا[2]

والتركيب مكون من: جملة فعلية من فعل ماضي وفاعل مقدر في البنية العميقة هو الشاعر + جار ومجرور+ مفعول به مؤخر + فاء السببية + جملة فعلية + جار ومجرور + مفعول به مؤخر.

الفعل (وهب) دلالته الإعطاء دون مقابل و تصدُّره للبيت جعل ما يأتي بعده متعلقا به؛ وتقديم الورد على النفس له دلالته، حيث إن مكانته أقرب إليه من نفسه، لذا فقد منحه إياها؛ وتقدير الجملة في بنيتها العميقة وهبت نفسي للورد فطبت نفسا بالنفس، وهذا التركيب يصور الاستنشاق تصويرا عجيبا وطريفا.

و منن أساليب الإنشاء غير الطلبية التعجب ، و الذي وظف الشاعر فيه القسم، قال :

للهِ بَارِضَةُ [3] الأنْوارِ مُخْجِلةً نَوْرَ الرَّبيعِ إذَا مَا نَوْرهُ بَرَضَا [4]

وتركيب الجملة: حرف جر لفظ الجلالة (الله) + جملة اسمية + خبرها + مفعول به + أداة شرط لما يستقبل من الزمن + جملة اسمية + فعل.

والقسم فيه تكثيف للدلالة وتأكيد عليها خاصة إذا كان في بداية البيت الشعري، وهذا التوظيف يهدف إلى لفت النظر إلى قصيدته التي شبهها بأوائل ما يخرج من نبت الأرض، والتي يخجل زهر الرياض من حسنها، فهي جملة مركبة جاء فيها ما بعد لفظ القسم (الله) تابعا لها، وهذا من أجل استحسان موصوفه بوجهه الجميل والتركيز على إظهار خصائصه، كما نلاحظ أن ترتيب التركيب جاء منطقيا دون تقديم أو تأخير، فقصيدته الزاهرة من شدة جمالها تخجل نور الربيع إذا نور .

نقول مما سبق أن أسلوب شعر الزهريات عند الصنوبري من حيث استخدام الخبر والإنشاء، اتسع ليستوعب معظم السمات الأسلوبية والبلاغية، وأنه أكثر من

---

(1) المرجع نفسه: 259.
(2) الصنوبري: الديوان، ص 200.
(3) البارض: أول ما يخرج من نبت الأرض، يشير إلى قصيدته هذه.
(4) الديوان ، ص 272.

استخدام الجمل الخبرية الاسمية منها على وجه الخصوص، وهذا بغرض الوصف الذي يحذوه الهدوء والتركيز، كما أنه يتسم باستخدام الجمل الفعلية الخبرية في تذكر الأيام الجميلة في أحضان الزهور، وقد جاء الخبر لتحقيق ذلك. كما وجدنا استعمالا للجمل الإنشائية الطلبية منها وغير الطلبية مع غلبة الأولى على الثانية، وهذا خدمة لغرضه وتماشيا مع تجربته الشعورية، حيث دعا من خلال هذا النوع من الأساليب إلى النظر والتدبر في الأزهار ففيها حياة للنفوس .

والخطاب الشعري الصنوبري وفقا لهذا "ليس مجموعة من التشكلات: أعني التشكل الصوتي، والصرفي، والنحوي، والاستعماري ... الخ بل إن هذه كلها تتغير دائما وتتقاطع

وتشترك في تكوين النشاط الأدبي وخلق إيحاءات ورموز ملائمة "[1].

ولهذا سيكون الفصل الأخير نصبا لدراسة الصور التشبيهية والاستعارية والكنائية لشعر الزهريات لما لها من أهمية في الصورة .

[1] تامر سلوم : نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي، ص107.

الفصل الرابع: أنماط الصور الفنية في شعر الزهريات.

1- الصور التشبيهية.
2- الصور الاستعارية.
3- الصور الكنائية.

1. الصور التشبيهة:

تمهيـــــد:

التشبيه من الأنماط البلاغية الكثيرة في الشعر العربي، وهو من الصور التي ينشط فيها الخيال، فيجمع بين الأشياء بعلاقة مختلفة أساسها المشابهة بأشكال وأدوات مختلفة؛ وعرفه القزويني أنه يتم "للدلالة على مشاركة أمر لآخر في المعنى"[(1)].

وقد نال اهتمام النقاد القدامى، وكثرت التعريفات فيه، واتسمت مفاهيمهم بالدقة الشديدة، وقسموه على أسس مختلفة انبثقت عنها أنواع عديدة.

ويطول الحديث إذا حاولنا عرض مفاهيمهم؛ إلا أن هناك نقاط اتفاق في تعريفه بوصفه نوعا من الربط بين المتماثلات، مع عدم تداخل أطرافه، كما أن فكرة "ربط التشبيه والاستعارة بالتخيل الشعري خطيرة جدا. ذلك لأنها توضح الطبيعة التخييلية للشعر وتكشف عن عناصر النشاط التصويري التي تميزه عن غيره من مظاهر النشاط اللغوي أو التصويري الأخرى"[(2)]. وهي فكرة تنبه إليها الناقد القديم، لكنه لم يتعمق فيها، بل اهتم بالأنماط المختلفة للتشبيهات ومواطن الحسن والقبح فيها، وعبد القاهر يقسمه إلى ضربين: "أحدهما: أن يكون من جهة أمر بيِّنٍ لا يحتاج فيه إلى تأول، والآخر: أن يكون الشبه محصلا بضرب من التأول"[(3)].

والتأويل ينتج عن الخروج على الأنساق المألوفة للغة، واستعمال ألفاظ الدلالة في غير ما وضعت لها أصلا، وهذا ما يتمثل في الصور البيانية المختلفة من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز.

واختيار التشبيه والاستعارة في دراسة الصورة له ما يبرره، لأنهما كانا يشكلان ظاهرة في شعر الزهريات عند الصنوبري، وهما من أهم الأدوات الفنية التي اتخذها الشاعر لنقل تجربته الشعرية إلى القارئ، كما أنهما يلتقيان مع الأنواع الفنية الأخرى. والحديث عن التشبيه أولا هو من باب الاهتمام الذي يحظى به عند البلاغيين واللغويين القدامى منهم

---

(1) القزويني :الإيضاح في علوم البلاغة ص 121.
(2) تامر سلوم :نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص 212.
(3) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص93.

والمحدثين، كما أنه لا يمكن تأمل الاستعارة دونه، مع ما لها من أهمية كبيرة في الصورة الشعرية.

كما أن للكناية أهميتها في كشف الموروث الثقافي في المجتمع العباسي وإبراز جوانب الجمال الزهري فيه.

اهتم البلاغيون بوضوح الصورة الشعرية حتى تُبين كما يقول صاحب العمدة، فالتشبيه والاستعارة "يخرجان الأغمض إلى الأوضح، ويقربان البعيد"[1]. وهذه الصفات التي تحدث عنها هؤلاء في الغالب صفات خارجية لا تهتم بالجانب النفسي للأشياء، بقدر ما تهتم بالعلاقات المنطقية بين أطرافه؛ أي أن إطار الصورة التشبيهية عند العرب يمكن أن تلخص في إطارين من حيث براعة بنائها: أولهما "المقاربة التي تعد أحد التقاليد الفنية لعمود الشعر. وتحدثوا عن أصدق التشبيه، ويعني أنه الأشد مطابقة لما في نفس الأمر، بحيث لو عكس الأمر فجعل المشبه به مشبها لكان صادقا، وهو التشبيه المقلوب"[2].

وثاني معيار هو " تباعد طرفي الصورة التشبيهية في المكان والبيئة أو تباينهما في الجنس، بأن يكون كل منهما من جنس مختلف عن جنس الآخر، وكلما كان التباعد بين الطرفين أشد كانت قيمة التشبيه أعلى"[3].

التشبيه يقوم على أربعة عناصر: المشبه والمشبه به وأداة التشبيه ووجه الشبه، ويخرج التعبير باعتبار ذكر هذه العناصر أو حذفها في أشكال متعددة، وطرفا التشبيه هما: العنصرين الأساسيين (المشبه + المشبه به).

والتشبيه متنوع عند الصنوبري، ومن لطائف تشبيهاته في الزهريات:

1-1-التشبيه المــرسل:

"وهو ما ذكر معه أداة التشبيه"[1] وهو مستوفي الأركان الأربعة، وهو أوضح إطار لمظهر الصور، والقارئ لقصائد الزهريات ومقطوعاتها يجدها متنوعة من حيث الأداة المستعملة في هذا النوع من التشبيه، وكذا في ترتيب أركانه. ومن صوره قوله:

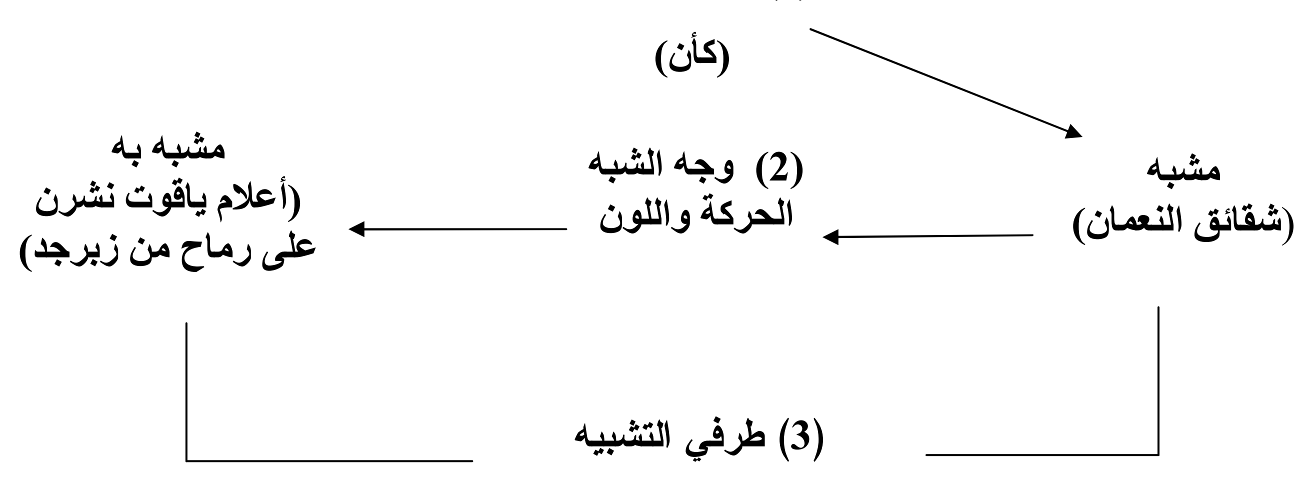
---

(1) ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، ص468.
(2) شفيع السيد: قراءة الشعر وبناء الدلالة، ص244.
(3) المرجع نفسه، ص245.

وكَـــأَنَّ مُحْمَـــرَّ الشَّقِيـــ ـــقِ إِذَا تَصَوَّبَ أَوْ تَصَعَّدْ

أَعَـــلامُ يَـــاقُوتٍ نُشِـــرْ نَ عَلَى رِمَاحٍ مِنْ زَبَرْجَدْ[(2)]

فهذا التشبيه مستوفي الشروط ما يشرحه المخطط:



والتشبيه يكتسب أهمية في حالته التركيبية وفق قانون الطبيعة، "فالأعلام والياقوت والزبرجد والرماح موجودة، لكن المشبه الذي مادته هذه ليس موجودا ولا محسوسا"[(3)]. وهو يُدْرَكُ بالعقل، فدلالة التشبيه هنا هي إضفاء صفات جميلة على موصوف من الزهريات، وهو الشقيق، وهو تشبيه شيء محسوس بشيء محسوس آخر، ولذلك فهو تشبيه حسي؛ ولهذا تتداخل أنواع التشبيه، ولا يمكن الفصل بينها وسيحاول البحث في شرح الأمثلة إلى إعطاء إمكانيات تصنيفه لاعتبارات مختلفة لا على أداة التشبيه فحسب.

وفي المثال السابق كان الغرض من البيتين هو التشبيه الدقيق المستقى من حضارة مترفة، لذا تصدرت أداة التشبيه (كأن) البيتين لما تفيده من تأكيد المعنى "لتركبها من الكاف وأن"[(4)].

---

(1) محمود سليمان ياقوت: علم الجمال اللغوي (المعاني – البيان- البديع)، ج2، دار المعرفة الجامعية، مصر، د.ط، 1995، ص573.

(2) الصنوبري: الديوان، ص477.

(3) السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، 2005، ص221.

(4) أحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، ص214.

وقد أثار هذا التشبيه إعجاب النقاد القدامى منهم الجرجاني الذي قال "والمعنى الجامع في سبب الغرابة أن يكون الشبه لمقصود من الشيء مما لا ينزع إليه الخاطر، ولا يقع في الوهم عند بديهة النظر إلى نظيره الذي يشبه به، بل بعد تثبُّت وتذكر وفكر للنفس في الصور التي تعرفها وتحريك الوهم في استعراض ذلك واستحضار ما غاب منه"[1].

ومن الشواهد الشعرية المتضمنة تشبيها، نقرأ للصنوبري صورة قريبة من الصورة السابقة، يقول فيها:

وَشَقِيــقٍ كَأنَّــهُ وَجَنَــاتٌ   قَدْ كَسَاهَا الحَيَاءُ ثوبَ الوَقَارِ[2]

وشبه الصنوبري زهر الشقيق بوجنات خجلانة من الحياء والوقار والتشبيه بأداة كأن بالترتيب: مشبه+ أداة +مشبه به+وجه الشبه هو الحمرة .

ومن هذه التشابيه، تشبيهه مجرى الدمع في وجنات محبوبه بالدر المنثور على الورد، فالغزل كان قريبا من الزهريات في العديد من أشعاره، وفيها قال:

وكَأنَّ فَيضَ الدَّمعِ في وَجَنَاتِهِ   دُرٌّ على جَنَبَاتِ وَرْدٍ يُنْثَرُ[3]

وهذا التشبيه مركب: حيث أن المشبه يتكون من عنصرين:

فيض الدمع +الوجنتين.

المشبه به = الدر+ الورد.

ووجه الشبه مستنتج: هو الاحمرار من الوجنة إلى الورد.

وتشبيه المحبوب بصفات الزهر أو العكس، أي قلب الصفات كان سمة منتشرة في ديوان الصنوبري، وعن التشبيه المقلوب الذي يكون "بقلب أمكنة الطرفين فيوضع المشبه مكان المشبه به، ويوضع المشبه به مكان المشبه بغية المبالغة"[4]. ومنه صورة طريفة شبه

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص158.
[2] الصنوبري:الديوان، ص23.
[3] المصدر نفسه،ص67.
[4] مختار عطية:علم البيان وبلاغة التشبيه في المعلقات السبع دراسة بلاغية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، د.ط،2004،ص37.

شبه فيها النرجس بالجوهر، لكنه استدرك وعكس تشبيهه بأن جعل الجوهر يؤخذ وينسخ عن النرجس، وفي ذلك قال:

وَنَرْجِسٌ مُضْعَفٌ تَضَاعَفَ فِيــ ـــهِ الحُسْنُ في أبْيَضٍ وفي أَصْفَرِ

كَـــــأنَّ منْ جَوْهَــرٍ تُنُوسخَ أوْ كَــأنَّ مِنــــهُ تُنُوسِخَ الجَوهَـــــرُ [1]

وأداة التشبيه تكون في أول البيت للتأكيد، كما أنها تكررت في قلب التشبيه لتأكيد قلبه الصورة وتركيزه عليها كصورة نهائية.

والغرض من التشبيه تفضيل النرجس على الجواهر الكريمة، فتكون "طبقة المعنى أشهر وأعرف وأبرز وأظهر في المشبه منها في المشبه به "[2].

وقد يستعمل الشاعر أدوات تشبيه أخرى مع الإشارة أن أداة التشبيه (كأن) وردت أربعة وثلاثين مرة، في مقابل ورود أداة (الكاف) أربعة عشر مرة في شعر الزهريات، ويفسر هذا بتأكيد الشاعر على أوصافه وتشبيهاته.

أما عن الكاف والتي تدل على المشاركة والمماثلة، فنجد الشاعر يشبه النرجس بالعيون الناظرة والعيون المنكسرة خجلا منطلقا في ذلك من الطبيعة لكن ما يتسم به من براعة في نسج صوره، يبين مدى قدرته على بناء أفكاره في قصر متقن الزخرفة وعلى خصوصية إبداعه، فهي "تزدحم بطاقة تفيض بها المخيلة لا حدود لآفاقها وتخومها"[3].

وهذا ما تظهره تشبيهاته، فالنرجس معروف والعيون كذلك، والغواني والعسجد والوصائف، لكن أن تركب الصورة التشبيهية بهذه الطريقة، فلا تكون إلا على يدي فنان! قال الصنوبري في ذلك:

وَ لنَا نـــَرجِسٌ تَعَـــا ظَمَ عنْ حَدِّ واصِـــفِ

---

(1) الصنوبري:الديوان، ص 86.

(2) محمد بركات حمدي أبو علي: البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية ونظرية السياق، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان،ط1، 2003، ص 99.

(3) فاروق شوشة في الذكرى الثامنة والعشرين لرحيله"محمود حسن اسماعيل في موقف الانتظار عن مجلة العربي، ع 557، أفريل2005، ص165

كـــَعُيونٍ نَواظِــــــــرٍ وَعُيــــونِ طَــوارِفِ[1]

لـــَو تَـــَراهُ يَمِيدُ مَيْــ ـــدَ الغَوانِي الظَّرائِفِ

حِرْتَ في أَصْفرٍ عَلى أبيَضٍ منهُ واقِـــــفِ

ثْـــلَ أَحداقِ عَسْجَـــدٍ في أَكُفِّ الوَصَائِـــفِ[2]

الصورة حسية شبه فيها النرجس بالعيون باستعمال كاف التشبيه تارة، واسما يفيد معنى التشبيه (مثلَ)، ووجه الشبه فيه متعدد، ففيه صورة حركية (يميد)، وأخرى لونية (أصفر +أبيض)، وكونت صورة كلية لهذا النرجس الظريف.

كما استخدم الصنوبري أفعالا لعقد المقارنة بين الزهريات وما يشبهها أو ما تشبِهُهُ، مثل: يحكي، يشابه، يماثل. وعن استخدام الفعل (يحكي) نجده يقول:

غَــدَوتُ عَلى الرِّيَاضِ مُسلِّمًا وَقَد سَفَرَتْ عَــنْ أوْجُــهٍ مُسْفِــرَهْ

فلـــم أرَ كالخَيْرِيِّ فيمَـــا رَأيتُهُ إِذَا مَا تَغَشَّتْ صُفْرَةُ الشَّمْسِ أصْفَرَهْ

وقدْ أصْبَحتْ أطْرَافُهُ في مُحَبَّبٍ منَ الطَّلِّ يَحْكِي منِهُ أطْرَافَ إسْوِرَهْ[3]

قوام الصورة هو منظر الخيري إذا ما سقطت عليه قطرات الندى تقابله الإسورة؛ وكان هذا دأب الشاعر الصنوبري في كثير من صوره التشبيهية في حرصه على تشبيه أنواع الزهور بأجزاء من جسم المرأة –خاصة–، أو من مصنوعات وأحجار كريمة، فالثغر كالأقاح والأجفان نرجسة والخد وردة والصدغ آس...، والبيت الأول يظهر اندماج الشاعر في عالم الأزهار المشع بالإيحاء، فيرسم للمعنى ظلالا تحقق متطلبات صوره، سواء الحسية أو المعنوية منها.

---

[1] العيون الطوارف: المنكسرة تفترا.
[2] الصنوبري: الديوان، ص372.
[3] المصدر نفسه، ص75.

فالتشبيه المرسل المستوفي الشروط عمد إليه الصنوبري كثيرا لما فيه من توضيح واستيفاء لوجه الصورة الشعرية.

إذا ما انتقلنا إلى التشبيهات مضمرة الأداة، وجدناها عند الصنوبري عديدة، لكنها لا تصل إلى مستوى التشبيهات المذكورة الأداة في عددها. وهي التشبيه المؤكد، والتشبيه البليغ.

1-2-التشبيه المــؤكد:

"وهو ما حذفت منه الأداة، ويقصد بالمؤكد أن التشابه بين الطرفين أكيد"[1]. ومن أمثلته في ديوان الصنوبري قوله:

سَأُطْرِبُكَ بِأَشْعَــارٍ تَهِيجُ الذِّكرَ للنَّاسِ

تَوالَى نَظْمهَا فِيكَ تَــوالِي وَرَقِ الآسِ[2]

ونلمح في هاته الصورة جدَّةً، بحيث ما تَعَوَّدنا أن تشبه الأشعار في الديمومة، بـــ (الآس) الذي يرمز عند الشاعر إلى الوفاء لممدوحه، فهو لم يشبه شعره في ممدوحه بالبحر أو السيل...، بل آثر رمزا للاستمرارية في العلاقات، وهي صورة ارتبط فيها المشبه بالمشبه به، وهذا تأكيدا على معناه في الارتباط، وأضيف المشبه به (الآس) إلى المفعول المطلق من الفعل (توالى) ليزيد الصورة استقصاء، ومن فوائد هذا التشبيه "بيان حال المشبه، إذا كان غير معروف الصفة"[3]. فالأشعار لم نعرف صفتها إلا بعد إكمال البيت الثاني، حيث جاء لمعنى المدح لا الذم وهذه فائدة التشبيه حيث بَيَّن حالة الأشعار (المدح شيء معنوي) من خلال الخاصية المميزة لزهر الآس.

ومن تلك الصور الجديدة، ما نقرأه للصنوبري في البهار بما يتميز به من لون أصفر، شبهه الشاعر بحالة العاشق الميت غيضا من إعراض حبيبه عنه، فالشاعر لم يكن يرسم المشهد كما يراه، بل يظهره في صورة تشبيه يُفهم منه براعته في التصوير، فذكر المشبه

(1) يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية : علم المعاني- علم البيان- علم البديع، دار المسيرة، عمان، ط1، 2007، ص 145.
(2) الصنوبري: الديوان، ص170.
(3) يوسف أبو العدوس: التشبيه والاستعارة منظور مستأنف، دار المسيرة للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007، ص84.

(البهار) ثم وجه الشبه مضاف إلى المشبه به، ثم تفصيل لحالة المشبه، فهو ليس عاشقا عاديا وإنما محروم من الطرف الآخر لإعراضه عنه، قال في ذلك:

ذَا بَهَارٌ فِي صُفْرَةِ العَاشِقِ المَيْـــ ـــتِ بِدَاءِ الصُدُودِ والإِعرَاضِ[1]

والتشبيه السابق المتجرد من الأداة "يتخلص من الحواجز المادية القائمة بين المشبه والمشبه به فيلتحم فيه الطرفان ليكوِّنَا شيئا واحدا"[2]، هو ما يُوفِّره وجه الشبه من بيان حالة، و"التفاعل بين طرفي الصورة التشبيهية وملاءمتها لحال الخطاب من أهم عناصر الفنية. ولكي يكون التشبيه صادقا في التعبير عن المشاعر الوجدانية، متفاعلا معها، وجب أن يتفاعل طرفاه، بأن يكون المعنى المراد التشبيه به –حسيا كان أو مجردا– صادقا في التعبير عن المعنى المراد تشبيهه"[3].

فالشاعر عقد حبلا بين شيء حسي، وآخر نفسي، بين البهار وحالة العاشق المتأرقة المصفرة بسبب صد الحبيب لها.

وبهذا تقرب العوالم الحسية والمعنوية في علاقات مختلفة، ويتم الربط بين الفكرة والواقع، ويعقد الشاعر مقاربات بينه وبين عالمه وفق ما يتلاءم وخوالج نفسه.

ومن التشبيهات المؤكدة التي حاول فيها الشاعر إضفاء طابع الجدة من خلال حرصه على استخدام صور تمثل انحرافا عن الاستعمالات الأخرى، فهو في هذا التشبيه يصور حركة التفتح بالابتسامة العريضة للمسرور، قال الصنوبري:

وَرَوضَةٍ مَا يَزَالُ يَبْتَسِمُ النّـــ ـــوَّارُ فيهَا ابْتِسَامَ مَسرُورِ[4]

فالمشبه هو النوار ووجه الشبه هو الابتسام والتفتح، أما المشبه به فهو الابتسامة المرسومة على وجه المسرور، والأداة المحذوفة قربت صورتي المشبه والمشبه به.

1-3-التشبيـــه البليـــغ:

---

(1) الصنوبري: الديوان، ص260.
(2) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص149.
(3) يوسف أبو العدوس: التشبيه والاستعارة منظور مستأنف، ص93.
(4) الصنوبري: الديوان، ص76.

هو تشبيه حذفت منه الأداة ووجه الشبه فهو يقوم على "العنصرين الجوهريين فحسب. فهذا الأسلوب بخلوه من الأداة يتميز بالمطابقة التامة بين المشبه والمشبه به، وبتجرده من وجه الشبه يتميز بإجمال التقريب بينهما، مما يسمح باعتبار التشبيه البليغ أسمى درجة في التشبيه الصريح من حيث هو يسوي بين المشبه به والمشبه تسوية تامة"[(1)].

وحذف أداة التشبيه ووجه الشبه لهما دلالتهما وبعدهما الجمالي، وما يوظفه الشاعر من صور من هذا النوع توضح ذلك. ففي خد محبوبته قال:

وَتَرَى لهَا في الخَدِّ ورْدًا كُلَّمَا أَبْدتْهُ ملَّ الدَّهرُ وَرْدَ رَبِيعِهِ[(2)]

يستخدم الشاعر التشبيه البليغ (الخد ورد) من أجل إظهار الصورة الجمالية لمحبوبته، فهو يطابق بين الخد والورد، فلا نعلم المشبه من المشبه به والصورة بهذا ملتصقة الصفات، وهذا ما أضفاه حذف الأداة ووجه الشبه من تمام التشبيه من حيث الدلالة؛ حتى أن زهر الربيع إذا ما بدا ورد خدها ملّ منه الدهر، فجمال ورد خدها يفوقه .

وغير بعيد عن هذا المعنى نجده يقول:

أمَـــا وَوَردٍ بِخدَّيْــــ ــكَ فاقَ وَرْدَ الرَّبيعِ[(3)]

فحسن الخد ولونه يفوقان جمال ورد الربيع، فحدود الصورة التشبيهية منصهرة، ويصبح بذلك طرفا التشبيه شيئا واحدا، فهو يُقرُّ أن الخد ورد، بحيث أن علاقة التشبيه لا تقوم على ثنائية يفصل بينها؛ فيحدث الالتحام الكلي بين أطراف الصورة.

ونقرأ للصنوبري في موضع آخر موظفا التشبيه البليغ قوله:

سُوِّغَ بُسْتَانِيَّ البهَاءَ فمَا قُلتُ مِنَ القَولِ فِيه يَنْساغُ

خُرَّمُـــهُ أَروسٌ مُتَوَّجَـــةٌ مَا صَاغَ تيجَانَهُنَّ صَوَّاغُ

و إنـــَّمَا وَردُهُ الخُدُودُ لهُ مِنْ وَرقَاتٍ عَلَيـــهِ أَصْداغُ

(1) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص150.
(2) الصنوبري: الديوان، ص337.
(3) المصدر نفسه، ص 338.

يُريغُ قَلْبِي صُنوفَ زِينَتِهِ فالطَّرْفُ مِنهُ إِلَيْـــهِ رَوَّاغُ [1]

براعة الشاعر تظهر من خلال تشبيهاته، فالخرم الموجود في بستانه مثل رؤوس عليها تيجان، أي رؤوس ملوك، وورده خدود، وورقاتها أصداغ، هي صورة مركبة من ثلاث تشبيهات جزئية تمثل بنى أسلوبية للصورة الكلية، حيث أبدى الشاعر قدرته على تكثيف تشبيهاته في البيتين؛ ولم يفصل بين المشبهات والمشبهات بها، فالخرم أرؤس متوجة، والورد خد، وورقاته أصداغ، "وسر هذا أن للخيال نصيبا كبيرا فيه فهو يفتن حتى لا يقف عند غاية، وإنه يعمل عمل السحر في إيضاح المعاني وجلائها؛ فهو ينتقل بالنفس من الشيء الذي تجهله، إلى شيء قديم الصحبة، طويل المعرفة، وغير خاف ما لهذا من كثير الخطر، وعظيم الأثر"[2]. وهذا يكون خاصة في التشبيه البليغ الذي يسمو من خلاله الشاعر إلى ضم المتباعدات في مذهب خاص، يعمل على تفجير عوالم ذاته وتموجاتها.

وبهذا فإن غياب الأداة ووجه الشبه في صورة التشبيه البليغ فيها إعمال للفكر، من أجل إدراك المعنى، واكتشاف أغواره، وله أثر جميل في المعنى، ولهذا من الأمثلة السالفة يمكن القول أن الشاعر الصنوبري اعتمد في صوره على تشبيهات كثيرة ومتنوعة، فمنها الكاملة الأركان وهو التشبيه المرسل الذي آثر الشاعر استعماله أكثر من التشبيهات الأخرى لما فيه من وضوح وتقريب معنى بين الطرفين بذكر الأداة وإيراد وجه تشابههما. كما أنه لم يستغن عن الأنواع الأخرى التي لم تكن مستوفية الأركان، ومن ذلك التشبيه المؤكد الذي حاول فيه أن يقرب بين أطراف صورته التشبيهية دون ذكر للأداة؛ واستعمل في مواقف أخرى تشبيهات بليغة، وهي كذلك (أي بليغة)، فقد انصهر فيها الطرفان؛ وهذا بدرجة كبيرة من التفنن والإتقان، بحيث نفذ الشاعر بواسطتها إلى صور طريفة قَلَّمَا تتبادر إلى أذهان الواحد منا، من حركة وصورة ولون ورائحة؛ وإنما هذا يعود إلى خياله الخلاّق وتجربته الفنية فتكونت بذلك صور شعرية تشبيهية محكمة.

---

[1] المصدر السابق، ص 359- 358.

[2] أحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، ص221.

1. الصـــور الاستعـــارية:

لقد أسال موضوع الاستعارة الكثيرة من حبر النقاد والبلاغيين عبر الزمن بدءاً بأرسطو الفيلسوف؛ وهذا الاهتمام وجدناه عند العرب قدامى ومحدثين، فقد كثرت التعريفات والتقسيمات والتفريعات فيها، وعبد القاهر الجرجاني يولي للاستعارة اهتماما كبيرا لأثرها في التصوير، وهذا على حساب التشبيه وغيره من الظواهر البلاغية، "وهذا إن دل على شيء إنما يدل على المكانة المرموقة التي تتمتع بها الاستعارة في هذا الصرح الذي أقامه"[(1)]. فهو يعرفها قائلا: "إعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفا، تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في ذلك الأصل، وينقله إليه نقلا غير لازم" [(2)].

والنقل غير اللازم يقصد به التعدد والتنوع، بحيث إن كان لازما أصبح حقيقة لا مجازا.

ويربط هذا التعريف بما يسمى في النقد الحديث بـــ:" «الانحراف الأسلوبي» Déviation، بما هو انحراف عن معيار هو قانون اللغة" [(3)] .

أما السكاكي فقد عرف الاستعارة بأن "تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به " [(4)].

فهو يقيمهما على أساس المشابهة، وبذلك يكون تقسيمها على حذف أحد الطرفين المشبه أو المشبه به.

وقد حاول الدكتور جابر عصفور عبد القادر أن يجمع بين آراء النقاد القدامى قائلا: " في النهاية تشير الاستعارة إلى شيء واحد، وهو أن الاستعارة انتقال في الدلالة لأغراض محددة. وأن هذا الانتقال لا يصح ولا يتم إلا إذا قام على علاقة عقلية صائبة تربط بين الأطراف وتيسر عملية الانتقال من ظاهر الاستعارة إلى حقيقتها وأصلها"[(5)].

---

(1) محمد الولي :الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و النقدي، ص 56.
(2) عبد القاهر الجرجاني :أسرار البلاغة ، ص44.
(3) موسى سامح ربابعة : جماليات الأسلوب والتلقي دراسات تطبيقية، دار جرير للنشر و التوزيع، عمان، ط1،2008، ص17.
(4) القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص179.
(5) انظر جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب،ص203.

وبمفهوم آخر، هي "أسلوب من الكلام يكون في اللفظ المستعمل في غير ما وُضع له في الأصل لعلاقة مشابهة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي. وهي لا تزيد عن التشبيه إلا بحذف المستعار له"[(1)].

لقد استخدم النقد القديم مجموعة من القواعد للحد من التفاعل بين طرفي الاستعارة، وهذا من أجل إبقاء السير على نهج القدامى وتصاويرهم، هذا ما حدده عمود الشعر، ومن هاته القواعد ما يرتبط بالاستعارة، وهي مناسبة المستعار منه للمستعار له، بحيث "كلما وضحت الصورة التي يريد الشاعر إبرازها، كانت مرضية ومقبولة، أما إذا بعدت عن مألوف اللغة في المجاز فإنها في نظرهم تصبح عبئا على التصوير الشعري"[(2)].

وبهذا نفروا من استخدام بعض الشعراء للتشخيص والتجسيد في استعاراتهم خاصة، واعتبروها إبعادا عن الفهم وإغرابا في المعنى.

لهذا اشترطوا وجود قرينة، وهي "ما نسميه السياق الذي قد يدل بلفظ أو تركيب على الخروج من الخط العادي في الإخبار إلى خط التعبير والإيحاء"[(3)].

وسيحاول البحث الوقوف عند الاستعارات الخاصة بشعر الزهريات عند الصنوبري انطلاقا من التقسيم الثنائي للاستعارة على أساس حذف أحد طرفيها، وهذا لأن الديوان يغص بمثل هذه الأساليب من الاستعارة المكنية –خاصة– والاستعارة التصريحية.

2-1-الاستعارة المكنية:

من أكثر أنواع الاستعارات تواترا في الديوان، والاستعارة المكنية أو الاستعارة بالكناية هي "ما حذف منها «المستعار منه» وتدل عليه قرينة أو دليل من أدلته أو لازمة من لوازمه، ويصرح فيها بلفظ المستعار له"[(4)].

وهي إذاً حذف الطرف الثاني من المعادلة الإستعارية أي المشبه به وهذا النوع من الاستعارات يتميز بإيغاله في التصوير العميق وهذا يعود إلى "خفاء لفظ المستعار وحلول

(1) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص161.
(2) توفيق الفيل: القيم الفنية المستحدثة في الشعر العباسي من بشار إلى ابن المعتز، مطبوعات جامعة الكويت، د.ط، د.ت، ص137.
(3) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص162.
(4) مختار عطية: علم البيان وبلاغة التشبيه في المعلقات السبع دراسة بلاغية، ص68.

بعض ملائماته محله، مما يفرض على المتقبل تخطي مرحلة إضافية في العملية الذهنية التي يكشف إثرها حقيقة الصورة"[1].

ومن أمثلة الاستعارات المكنية المكثفة والمتتابعة في شعر الصنوبري نجد قصيدة رائعة تعج بالحركة والحوار بين أصناف الزهريات، قال فيها:

يَا نَدِ يمِي: رَأيتَ أَحْسنَ منْ ذَا الزَّ	**هْرِ بَعضٌ يَهْوى وبَعضٌ يَغارُ؟**
صُــورٌ لا تَــــزَالُ تُنْبــــيكَ أَلــوَا	**نُهَا عَمَّــــا يُجِنُّهُ الإضْمَـــارُ**
يخْجَــلُ الوَردُ حينَ عَــارَضهُ النَّرْ	**جسُ منْ حُسنهِ وغَارَ البَــهارُ**
فَعَلـــــتْ ذاكَ حُـمرةٌ، وَعَلــتْ ذا	**حيْرةٌ، واعتَرَى البَهارَ اصْفرَارُ**
وَغــدَا الأقْحوانُ يَضحَــــكُ عُجْبًا	**عنْ ثَنايَـــا لِثــاتُهنَّ نُضــَـارُ**
نَــمَّ عنهُ النَّمــَّـامُ فاسْتَمَعَ السَّو	**سَــنُ كــمَا أذيعَتِ الأسْـــرَارُ**
عِنــدهَا أَبرزَ الشَّقيــقُ خُــــدودَا	**صَـــــارَ فيه منْ لَطمِــهَا آثَارُ**
سُكِبــتْ فوقَها دُمــوعٌ منَ الطَّلِّ	**كمَا تُسكبُ الدُّمــوعُ الغِــزارُ**
و اكتَسَــى ذا البَنفسجُ الغَضُّ أثْوَا	**بَ حِــدادٍ إذ خَانَــهُ الاصْطِــبارُ**
وأضَــرَّ السِّــقامُ باليــاسمينِ الـ	**ــغَضِّ حتَّى أذَابــهُ الإضْـــرَارُ**
ثُمَ نَادَى الخَيْريُّ في سَائرِ الزَّهـ	**ـــرِ فَوافَـاهُ جحْـفَلٌ جَـــرَّارُ**
فـــاسْتَجَاشُوا على مُحــاربةِ النَّرْ	**جسِ بالخُرَّمِ [2] الــذِي لا يُبـــارُ [3]**

---

[1] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص166.
[2] الخرم: نبات ذو أوراق، قليل العرض يحمل على زهر متفرق الورق، ولونه بنفسجي بل هو أحسن من لون البنفسج وله رائحة حسنة. لا يبار: لا يهزم. أنظر الديوان،ص78.
[3] .الصنوبري :الديوان،ص78.

القصيدة عبارة عن صورة مركبة من عدة صور جزئية تضامَّت فيما بينها لتعطي معنى جميلا يمثل حوارا بين أنواع الزهور، المتنافسة فيما بينها، والشاعر يضعنا في جوِّها من خلال النداء في البيت الأول، ويوجز هذه المسابقة – إن جاز التعبير– بين هاته الحسناوات في البيت الثاني بإيجاز، ثم يبدأ تفصيل مجريات هذا الحدث من خلال الاستعارات المتتابعة، والتي ساهمت في إضفاء صفات بشرية على الأزاهير، ويخلع عليها الإحساس والنبض والحياة، "ويحمل بعض الباحثين التشخيص على قوة الوجدان الإنساني، إلى درجة أنه يمتد فيشمل ما يحيط به من الكائنات" [1].

الصورة	المستعار منه	المستعار له	القرينة الدالة
1. يخجل الورد	المرأة	الورد	الخجل
2. غار البهار	المرأة	البهار	الغيرة
3. علت ذا حيرة	المرأة	النرجس	الحيرة
4. الأقحوان يضحك	الإنسان	الأقحوان	الضحك
5. استمع السوسن	الإنسان	السوسن	الاستماع
6. أبرز الشقيق خدودا	المرأة	الشقائق	كشف المفاتن
7. اكتسى البنفسج الغض أثواب حداد	الإنسان	البنفسج	اللباس
8. أضر السقام بالياسمين	الإنسان	الياسمين	الضرر جراء المرض
9. نادى الخيري	الإنسان	الخيري	النداء
10. وافاه جحفل	الإنسان	الأزهار	الوفاء والإسعاف

(1) حامد عبد القادر: دراسات في علم النفس الأدبي، ص44-45، نقلا عن: مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص136.

11. استجاشوا على محاربة النرجس	الإنسان	النرجس	الاتحاد والاتفاق
12. الخرم الذي لا يبار	الإنسان	الخرم	عدم الهزيمة(الانتصار)

والجدول الموالي يبرز هذه الصور:

وما نقوله عن الصور السابقة نلخصه في النقاط التالية:

1- كل المستعارات لها أسماء أزهار.

2- كل المستعارات منها: الإنسان أو إنسان+أنثى= امرأة (بعض السمات المميزة).

3- كل القرائن الدالة على الاستعارة المكنية هي صفات داخلية نفسية مما يدل على امتزاج طباع نفسه وأوصاف الزهريات بوشائج عميقة؛ وما زاد الصور قوة وعمق دلالة هو مجيء القرينة الدالة على المستعار منه أفعالا أو جملا فعلية (يخجل، غار، علت، يضحك، استمع، أبرز، اكتسى، أضر، نادى، وافى، استجاش، يبار) بحيث زاد في حركية الأزاهير، وتوحد المشهد وتلاحم أجزائه لتخاطب الروح والعقل معا، وأكثر منه الصنوبري "واتخذه مذهبا له يغمر فيه أبياته، فما تزال تتألق في صبغ عجيب"[(1)]، رغم محاولة النقاد وضع قواعد لمثل هذه الصور.

وغير بعيد عن الصور الاستعارية المكنية، قال الصنوبري في قصيدة أخرى:

وُجوهُ شَقَائقٍ تَبْدو و تَخْفى ... على قُضُبٍ تَميدُ بهنَّ ضَعفَا

إذا مَا جَمَّشتْها الرِّيحُ أوْمتْ ... لِتقبيلِ الخُدودِ حُبًّا و ظَرفَـــا

يُجنُّ بِهنَّ زَهرُ الرَّوضِ عُجْبًا ... إذَا مَـــا زَهْرُهن بهنَّ حَـــفَّا

فَـــمَا تَـــأْلو أَقَاحِيهنَّ ضِحكًا ... و ليْسَ يَغُضُّ نَرجِسُهنَّ طَرفَا

---

(1) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه، ص237.

ومَـــا يَنْفَكُّ سُوسَنهنَّ يُصغِي بِآذانٍ جَفتْ قُـرطًا و شنْـفَا

أَبِيتَ فَمَا أَكُفُّ عَنِ التّصَابِي بهنَّ و كيفَ يَحْسُنُ أنْ أَكُـفَّا[1]

والصور تتوالى في هذه القطعة، فالشقائق تظهر وتختفي، وكأنها فتاة خجلة، وهي تقبل الخدود حبا وإعجابا والتقبيل سمة إنسانية منحها الشاعر للشقيق، كما أن الجنون يصيب الشخص وليس الزهر الذي يجن من شدة الإعجاب؛ إنه يهدف بهاته الصورة "تأكيد المعنى والمبالغة فيه، لما تمضي فيه الاستعارة من إدعاء كمال الصلة بين طرفيها بدليل إطراح المستعار له والحديث عنه بلفظ المستعار منه"[2]، وهو الحديث عن الجنون الذي يلحق بالزهور إذا أحاط بهن هذا الشقيق، فلا تكف أقاحيهن ضحكا، والشاعر يربط هنا بين شكل الزهرة وصفة الإنسان (الضحك)، فالضحك تبدو الأسنان من خلاله، والأقاح شكلها كذلك، لذلك فهو دقيق في إعطاء كل مستعار له صفة دقيقة من المستعار منه سواء أكانت داخلية أم خارجية. ولذلك فالنرجس لا يغض بصره، فهو مثل العين الجميلة التي تغري الناظر فيها فتفتنه؛ والسوسن يصغي وشكله يوحي بذلك لذلك استعار له هذه الصفة؛ والشاعر يزيد الصورة دلالة من خلال تعبيره عن مشاعره تجاهها (التصابي)، وكأنهن نساء حسناوات، فيسقط ذاته عليها ويسقطها على ذاته.

فالاستعارات السابقة ذكر فيها المستعار له (الزهور)، وحذف المستعار منه (الإنسان)، وأبقى على سمات مميزة له، لتطفح الصور بالتشخيص؛ كما كان للطباق أثره في الصورة خاصة في البيت الأول بين (تبدو وتخفى)، و"المراد بها قرب الحركة وسرعتها"[3] ، وكذلك في البيت الأخير الطباق بين (أكف، ما أكف) للدلالة على الولع الكبير بالزهور، وهو "يستثير التفكير والإدراك، ومنافذ الإحساس لدى المتلقي"[4]. فعمل الأضداد له بصمته في هذه الصورة الاستعارة المكنية.

ومن الصفات الإنسانية التي منحها الشاعر الصنوبري لزهرياته، الابتسامة، وهو يقصد بها التفتح، فهو يؤثر وسْمها بما هو خاص بالمرأة لا ما يخصها هي، وهذا في قوله:

---

[1] الصنوبري: الديوان، ص385-386.
[2] مختار عطية: علم البيان وبلاغة التشبيه في المعلقات السبع، ص88.
[3] عبد العزيز عتيق: علم البديع، دار النهضة، العربية، بيروت، د.ط، د.ت، ص83.
[4] شفيع السيد: أساليب البديع في البلاغة العربية رؤية معاصرة، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2006، ص26.

زَهرُ الرِّياضِ إذَا هِي ابْتَسمَت   تَدعُو فَيُسرعُ نحْوَهاَ الخَلقُ

فتَظَّــلُّ تَنْطقُ و هي سَــاكِتَةٌ   إنَّ الرَّيَاضِ سُكُوتُها نُــطْقُ [1]

هي صورة رائعة، فيها تشخيص، بحيث ذكر الشاعر المستعار له الزهر وحذف ما استعير منه (المرأة) ورمز إليه بشيء من لوازمه (الابتسامة) على سبيل الاستعارة المكنية. وقد آثر الصنوبري إعطاء صفة الابتسامة لما فيها من أثر جميل على المتلقي، كما أن الطباق في البيت الثاني كان له صدى جميل حيث في سكوتها (الزهرة) نطق بالفتنة فنسرع إليها وكأنها تدعونا.

والشاعر الصنوبري له رأيه في هذا الأسلوب من التشخيص، يقول عن قصائده وأشعاره:

أَشْخصتُهَا هِيفَ المَعَانِي غِيدَهَا   فَأَرَى الوَرَى جَذْلاً بِهَا الإشْخَاصُ [2]

وهذا ما وجدناه في صور الزهريات –خاصة– حيث ينزع عليها صفات بشرية بما تحمله من معاني رهيفة وناعمة، فيرى بذاك عالمه الشعري خصبا بهذه التقنية.

ومن تلك الصور التشخيصية الاستعارية العميقة، والتي تبدو فيها تجربة الشاعر، وطباع النفس الإنسانية مختلطة بأوصاف الزهر ما نقرأه للشاعر في حوار الورد والنرجس الذي أرّقه وأرّقها قال:

زَعــمَ الـــوردُ أنهُ هو أبهَى   منْ جميعِ الأنوارِ و الرَّيحَانِ

فَأجابتْهُ أعْيُنُ النَّرجِسِ الغَضِّ   بِــذلٍّ منْ قولِــهَا وهَـــوَانِ [3]

---

(1) الصنوبري: الديوان،ص 430.
(2) المصدر نفسه: ص237.
(3) المصدر نفسه: ص498.

استعار الشاعر في هذين البيتين أفعال بشرية لكل من الورد والنرجس: الزعم والإجابة، والجملتين (زعم الورد) و(أجابته أعين النرجس): مركبين فعليين، يلزم فيهما الفعل الماضي فاعلا يمثل الورد والنرجس، في علاقة إسنادية تتبدى من خلالها الاستعارة بعنصريها الأساسيين المستعار له (الورد والنرجس) والمستعار منه (الإنسان) ومن صفاته (الزعم والإجابة:التحدث).

ونلحظ ما لهذا النوع من الاستعارات من أهمية في تعميق معاني الشاعر واندماجه في عالم الزهريات، وما تتضمنه من تشخيص لصفاتها، فهي تلطف "الأوصاف الجثمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون"[(1)] كما يقول عبد القاهر الجرجاني عن الاستعارة وأثرها .

الشاعر يتوسل بأدوات مختلفة من أجل الارتقاء بنصه إلى مصاف الإبداع الشعري، وقد كانت الاستعارة وسيلة فعالة للصنوبري ففيها تتجلى سمات التجديد في الأخيلة والصور، وقريب من هذا قول الشاعر:

غَرّدَ في غصنْهِ الهَزَارُ   واخْتَالَ في رَوضِهِ البَهَارُ[(2)]

فهو يضفي لمسة إنسانية هي الفخر والاختيال عن طريق الفعل (اختال) لفاعل هو المستعار له (البهار)، فالتركيب الاستعاري يتكون من فعل وفاعل يفصل بينهما شبه جملة من جار ومجرور(في روضه)، وهذه الجملة تشبه في تركيبها التركيبات السابقة للاستعارات المكنية، ففعلها يخفي في داخله صفة المستعار منه، وفاعلها هو المستعار له، فهناك علاقة بين "التركيب اللغوي في الجملة وموقع الاستعارة دليلا مفيدا في إطار النص وتصوّر التجربة"[(3)].

ومعظم الاستعارات المكنية في شعر الزهريات عند الصنوبري تشخيصية لأنها "تحصل باقتران كلمتين إحداهما تشير إلى خاصية بشرية، والأخرى إلى جماد أو حي، أو مجرد"[(4)]، وهي الزهريات.

[(1)] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة،ص56.
[(2)] الصنوبري: الديوان ،ص85.
[(3)] فايز الداية : جماليات الأسلوب :الصورة الفنية في الأدب العربي،ص123.
[(4)] سعد عبد العزيز مصلوح: في النص الأدبي دراسات أسلوبية إحصائية ،عالم الكتب، القاهرة ، ط3، 2002، ص195.

كما أن تصنيفها من حيث تراكيبها النحوية فهي ضمن المركب الفعلي ويمثله "في الإنجليزية التركيب «اسم + فعل»"[1]، أما العربية فهي في أشعار الصنوبري، (فعل+ اسم)، بالإضافة إلى ما يلحقها من زوائد نحوية تساهم في إثراء الدلالة و تزيد من تماسك النص.

وعن التركيب النحوي الذي كانت الاستعارة المكنية فيه مركبا إضافيا، نجد قول الصنوبري :

قدِمَ الرَّبيعُ فكانَ أحسَنَ قَادمٍ   منْ موْكِبِ الأزْهَارِ أحْسنَ مَوْكِبِ [2]

ويتكون المركب الإضافي من (مضاف: موكب) و (مضاف إليه: الأزهار) والموكب يكون للإنسان وتجمعاته، أما الزهر فيستخدم له في اللغة الإكليل، واستعار الشاعر هذه اللفظة ليمنح للأزهار خصوصية الجماعة الإنسانية، والتركيب السابق هو "مركب استعاري، تشخيصي، إضافي)"[3]، مكني لأن المستعار منه غير ظاهر في البنية السطحية مقدر في البنية العميقة (موكب الناس :جماعة البشر)، وبذلك انزاحت العبارة عن المتوقع بهذا الإسناد مما أكسبها عمقا دلاليا لأنها عدلت عن المألوف وخالفت أفق توقع المتلقي، وضمن للصورة شعريتها وإيحاءها؛ إضافة إلى الصورة التي سبقتها وهي (قدوم الربيع): وهي مركب فعلي عمل على تشخيص الربيع وتحسينه من خلال صيغة التفضيل أحسن، ليفصل الصورة الأخرى عن طريق حرف الجر (منْ).

ومن الاستعارات الجيدة في شعر الصنوبري، والتي تتعانق فيها الاستعارات المتتابعة في البيت الواحد، مع الإيقاع الخاص الناتج عن الجناس، قول الشاعر:

وعُيُونُ نَرجسهِ متَى تَدْمعْ نَدَى   فَعَلَى خُدودٍ منْ شَقَيقٍ تَدْمعُ[4]

---

[1] المرجع السابق، 196.
[2] الصنوبري: صلة الديوان، جمع وتبويب محمد أوسلوغة ، مخطوط رسالة دكتوراه في الأدب القديم(شعر الصنوبري موضوعه وصورته)، جامعة باجي مختار عنابة، 2007-2008، ص270.
[3] سعد عبد العزيز مصلوح: في النص الأدبي ، ص19.
[4] الصنوبري: الديوان، ص 326.

النرجس إنسان له عيون؛ ليس هذا فقط بل ويحس بالألم لأنه يبكي، لكن بكاؤه ليس دمعا وإنما ندى، فهما استعارتان الأولى مركب إضافي من مضاف (عيون) ومضاف إليه (نرجس). استعيرت العيون للنرجس بغرض التشخيص، و(تدمع ندى) مركب فعلي من فعل وفاعل مستتر تقديره في البنية العميقة الضمير الغائب (هي)، فالندى دموع، أما الاستعارة الأخرى، فهي في (خدود من شقيق)، فالشقيق منحه الشاعر خدا تسقط عليه دموع النرجس، وكأن هاته الأزهار تتأسى ببعضها فالاستعارتين الأولى والأخيرة مركبين إضافيين، وهذا ما أحدث انسجاما ومنح الصور بصمة شخصية تعكس قدرة تخييلية تتجلى في الربط بين حدودها بقدرة لغوية عالية.

ومن الصور الاستعارية المكنية التشخيصية، التي ترجمها الشاعر وفق شعوره وحالته ما قاله الشاعر في شقائق النعمان:

تَعَجَّبتُ منهَا أُلبِستْ من سَوادِهَا حِدادًا وقدْ أشْجى القُلُوبَ بُكاؤهَا[1]

والتركيب الاستعاري يبدأ بالفعل (تعجبت) وما يحمله من دلالات تجعل المتلقي يتشوق لمعرفة العجائبية فيما يلي الفعل، فتأتي الجملة الفعلية المتكونة فعل مبني للمجهول، ونائب فاعل محذوف تقديره (هي:الشقائق)، وهنا تتحرك الصورة، لتدل على استعارة اللباس الإنساني لزهرة الشقيق، مع تعدي الفعل إلى مفعول به (حدادا)

وهنا استعارة لبس الحداد للزهرة، والشاعر يرى بعين ليست مثل عيون الناس العادية، بل يرى في البقعة السوداء الموجودة في أزهار الشقيق علامة أو سمة للحزن، وهو يزيد القلوب شجوا بصورة استعارية أخرى في (بكاؤها) وهي فاعل للفعل (أشجى) والهاء فيها ضمير يعود على الشقائق، والمركب إضافي في بنيته العميقة تقديره: أشجى بكاء الشقائق القلوب، والبكاء عند الزهر هو قطرات الندى.

فالشاعر استعمل الاستعارات المكنية بشكل واسع، شكلت ظاهرة في أسلوبه، عكست شغفه الكبير بالزهريات ومحاولة خلع الصفات البشرية عليها، في حالتي الفرح والحزن، لذلك كانت الصور نابعة من شعوره وتجربته، فأثْرَت أسلوبه وأثَّرت فيه.

---

(1) الصنوبري: صلة الديوان لمحمد أوسلوغة ،ص 263.

2-2- الاستعارة التصريحية :

الاستعارة التصريحية أو المصرحة "هي ما حذف منها المستعار له وذكر فيها المستعار منه"[1]، وهذا حسب التصنيف القائم على النقل والإعارة في المستوى السطحي والعميق أي الطرف المذكور أو المحذوف.

وهي كما يقول الجرجاني: أن تنقل اسما "عن مسماه الأصلي إلى شيء آخر ثابت معلوم فتجريه عليه وتجعله متناولا له تناول الصفة مثلا للموصوف وذلك قولك رأيت أسدا – وأنت تعني رأيت رجلا شجاعا– ورنت لنا ظبية وأنت تعني امرأة، وأبديت نورا وأنت تعني هدى و بيانا وحجة" [2].

وفرق بينهما بإعطاء مفهوم الاستعارة المكنية والتمثيل بمثال مشهور علق عليه الكثير من النقاد، أما مفهومها الذي يميزها عن التصريحية في قوله: "أن يؤخذ الاسم عن حقيقته، ويوضع موضعا لا يبين فيه شيء يشار إليه فيقال هذا هو المراد بالاسم، والذي استعير له، وجعل خليفة لاسمه الأصلي ونائبا منابه ، ومثاله قول لبيد:

وَغــداةُ رِيــحٍ قد كَشفــت وقـــــرةً إذَا أصبْحَتَ بيدِ الشــمالِ زِمَامُهاَ[3]

والاستعارة التصريحية تعطينا دلالة واضحة لا تحتاج إلى تأويل؛ وذلك لأن "الشبه في القسم الأول الذي هو نحو: رأيت أسدا – تريد رجلا شجاعا – وصف موجود في الشيء الذي له استعرت؟ واليد ليست توصف بالشبه، ولكنه صفة تكسبها اليد صاحبها وتحصل له بها، وهي التصرف على وجه مخصوص"[4].

فالمعنى في النوع الأول يأتي دونما إطالة نظر، على عكس الاستعارة المكنية التي تستثير الفكر .

(1) مختار عطية: علم البيان و بلاغة التشبيه في المعلقات السبع، ص 66.
(2) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ، ص 57.
(3) المرجع نفسه، ص57-58.
(4) المرجع نفسه، ص 61-62.

فالاستعارة التصريحية تعتبر "أبسط مظهر يخرج فيه هذا النوع من التصوير في الكلام. أما درجة عمق المدلول ومدى بعد المرمى فيتحكم فيهما المتعلقات خاصة "[1].

ولقد كانت استعارات الصنوبري التصريحية قليلة مقارنة بالاستعارات المكنية، وهذا لنزوع الشاعر إلى تعميق صوره وإشراك القارئ في تفجير طاقاتها ودلالاتها.

و من هذا النمط نجد للصنوبري قوله في الروض :

مَا تَــرَى الرَّوْضَ كَــيْفَ يُبْدِي شموسًا طَــالِــعاتٍ مَــا بيــنَهَا أَقْــــمَارُ

اِخضِــرَارٌ لــم يخْــلُ مِــنْهُ اصفِــرَارٌ وابيضَاضٌ لَمْ يَخْــلُ منهُ اِحْمِرَارُ[2]

ففي قول الشاعر (شموس) فيه عدول عن اللغة، فالشمس تكون في السماء وليست في الأرض، كما أنها واحدة وليست متعددة، ولذلك فهو يقصد بها الأزهار،فحذف المستعار له، وذكر المستعار منه (الشمس)، وهي التي شبهت بها الزهور وهذا في البنية العميقة (يبدي الروض أزهارا جميلة مثل الشموس)، والأقمار الطالعة كذلك لا يمكن أن تخرج من الأرض، وربما يعني بها الشاعر الأزهار الليلية ذات اللون الأبيض، وإلا كيف يمكن أن تلتقي الشمس مع القمر! لكن عالم الشعر فيه انزياح عن الواقع ولذلك يجوز أن تجتمع فيه المتناقضات.

ويواصل الشاعر تفصيل صورة الروض وألوان الزهر، فالاخضرار الذي لا يخلو من اصفرار يعني به الأزهار المتميزة بهذا اللون، والابيضاض الذي لا يخلو منه احمرار يقصد به الشاعر نوعا آخر من الزهور، وكأنه صرح بالصفات، وأضمر الموصوفات (الزهريات).

فالزهر الأول – الأرجح- هو النرجس، أما الثاني فهو الياسمين الأبيض الذي يخالطه لون أحمر.

وفي الصورة الآتية، نحاول معرفة زهور أخرى من قصيدة أخرى وذلك في قوله:

مِــنْ ذِي اصْــفِرَارٍ تَخَــالُهُ حُــلَلاً يَــصْبَغُــهَا للـــرِياضِ صَــبَّــــاغُ

---

(1) محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص163.

(2) الصنوبري : الديوان ، ص 77.

وَذِي احْـــمِرَارٍ كَـأنَّهُ عَـــلَمٌ فِــيـــهِ سَـــوَادٌ كَـــأنَّـــهُ دَاغُ[1][2]

والاستعارة الأولى في البيت الأول، المركب من شبه الجملة وجملتين فعليتين، نعرف من خلالها ميزة الشيء الذي استعيرت له هذه الصفات (الاصفرار المنتشر مثل حلل المصبوغة)، وهو النرجس لأن هذه ميزاته، كما أن له حضورا قويا في شعر الصنوبري، أما الصورة الثانية فهي مركب إضافي (ذي احمرار)، وقد ساعد التشبيه على تقريب الدلالة، فالاحمرار الذي تعلوه علامة سوداء هو الشقيق، وتقدير الجملة في البنية العميقة (وشقيق ذي احمرار كأنه علم فيه داغٌ أسودٌ)، فالمستعار يشكل حضورا يقابله غياب للمستعار له، فهي استعارة تصريحية.

ومن أمثلة الانزياحات التي نقرأها للصنوبري ، قوله :

فِــي كُلِّ يَوْمٍ لَنَا مِنْ رَوْضِهِ زَهــرٌ لكـــنَّهُ زَهــرٌ بالفَـــهْمِ يُقْـتَـطَـــفُ[3]

التركيب فيه تقديم وتأخير، وهذا ما أضفى إيقاعا خاصا على البيت، خاصة بتكرار كلمة (زهر) التي تمثل محور تدور عليه الصورة، بحيث يتوضح هذا في عجز البيت (زهر بالفهم يقتطف)، هل الفهم يقطف؟، وماذا يقطف؟، يقطف زهرا، وهذا الزهر يقصد به معاني أشعار الشاعر أو الممدوح الذي يتحدث عنه الصنوبري، فالمستعار له مضمر مقدر بالأشعار وما تحمله من معاني تنير العقول، وبهذا الانزياح منح الشاعر شحنة دلالية للبيت والصورة.

3- الصور الكنـــائية:

الكناية هي: "اللفظ المستعمل فيما وضع له لكن لا ليكون مقصودا بالذات بل لينقل منه إلى لازمة المقصود لما بينهما من العلاقة واللزوم العرفي"[4].

---

[1] داغ : كلمة فارسية بمعنى علامة أو وسم.
[2] االصنوبري: الديوان، ص 359.
[3] المصدرالسابق: ص 381.
[4] أحمد مصطفى المراغي : علوم البلاغة ،ص 279.

والكناية تقع بين الحقيقة والمجاز –كما يقول النقاد– وفق بنيتين "تسيران بخط متواز داخل منطقتي الحقيقة، والمجاز، على مستوى السطح، والعمق. وفي حالة كشف العمق من جهة سير العناصر الدلالية، فان النص يكون من حصة منطقة المجاز، وإلا فالمراوحة في المنطقة المحايدة"[1].

فهي حقيقة في بنيتها السطحية، كناية ومجاز في بنيتها العميقة المؤولة حسب العرف اللغوي في المجتمع .

والعلاقة تقع – خصوصا– بين الكناية والاستعارة التصريحية، حيث أن الأولى لا تكون إلا حين "يطوى ذكر(المستعار له) وهو المشبه، كذلك الكناية فإنها لا تكون إلا بحيث يطوى ذكر(المكنى عنه)، وهو كمية الدلالات في الهيئة الخارجية، أي (لازم المعنى)" [2].

ووجه الاختلاف فهو أن "لفظ الاستعارة صريح، أي ما دل عليه ظاهر لفظة، والكناية ضد الصريح؛ لأنه عدول عن ظاهر اللفظ"[3].

وسر بلاغة الكناية "أنها في صور كثيرة تعطيك الحقيقة مصحوبة بدليلها، والقضية وفي طيها برهانها"[4].

تقسم الكناية باعتبار المكنى عنه إلى كناية عن صفة، كناية عن موصوف، وكناية عن نسبة.

ومن الكنايات الواردة في ديوان الصنوبري، والتي يدور محورها حول الزهر، ودلالاته نجد قوله:

يُـــقْطَفُ اليَاسَمِينُ مِنْ جِسْمِهَا الرَّطْــ ـــبِ وَيُـــجْنَى مِنْ خَـــدِّهَا الْجُـــلَّنَـــارُ[5]

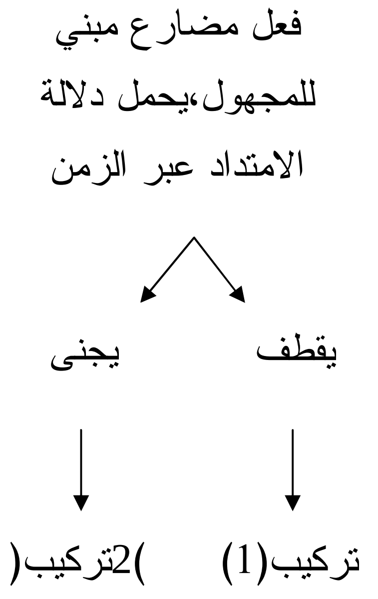
كناية عن البياض و الحلاوة و النعومة في جسم محبوبته، و كذا كناية عن حمرة خدها في (يجنى من خدها الجلنار).

---

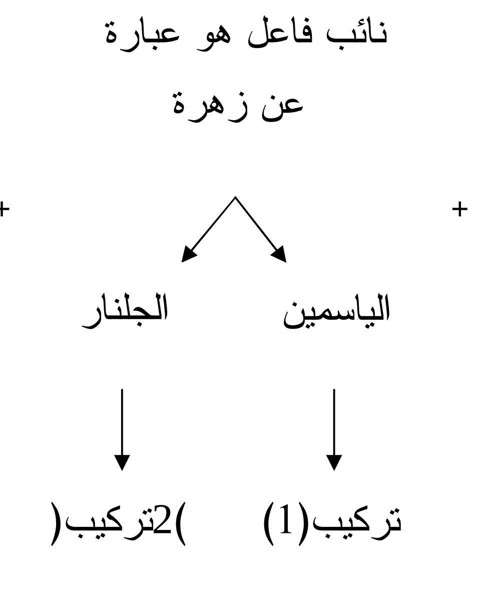
(1) عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص495.
(2) المرجع لاسابق ، ص 497.
(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(4) السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة،ص293.
(5) الصنوبري :الديوان ،ص77.

فالياسمين يمكن أن ينثر على جميع أجزائها وكذا الجلنار يمكن أن نضعه في الخد، فيقطف من هذا، ويجنى من ذاك، فهذا وجه الحقيقة في الكناية، لكن ليس هذا لازم معناها، بل المعنى الآخر الذي يستنتج من التقاليد اللغوية والشعرية، فهو أن جسم المرأة إذا كان أبيضا ناعما، فهو يشبه بالياسمين، والخدود بالجلنار.

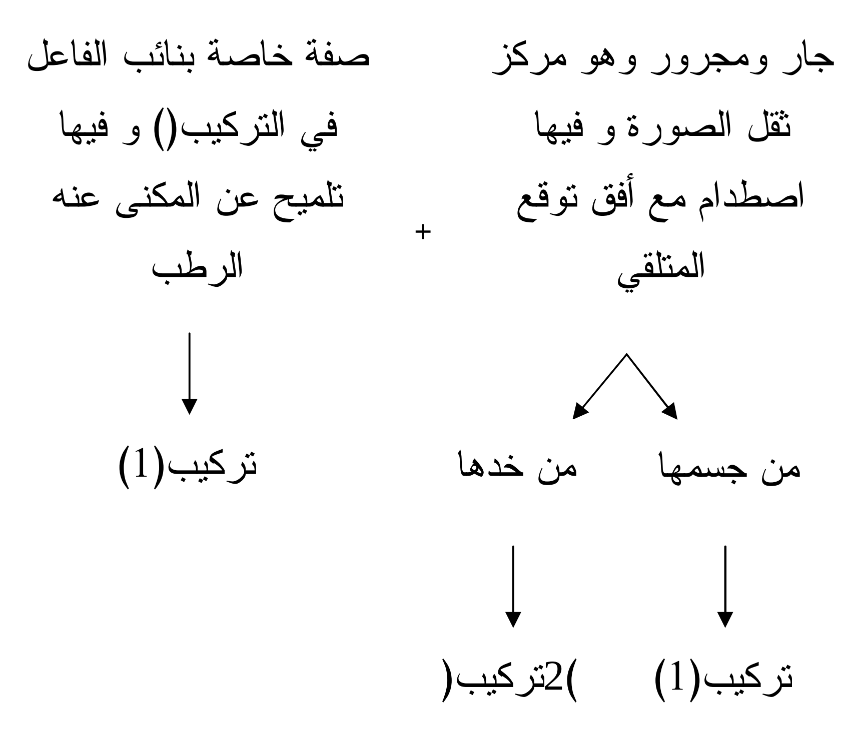
والكنايتان متقابلتان من حيث الموقع، و هذا التقابل بين صدر البيت و عجزه أعطى إيقاعا خاصا، فالمركبين فعليين كل مركب يتكون من:


فعل مضارع مبني
للمجهول،يحمل دلالة
الامتداد عبر الزمن
يقطف
يجنى
تركيب(1)
)2تركيب(

+


نائب فاعل هو عبارة
عن زهرة
الياسمين
الجلنار
تركيب(1)
)2تركيب(

+


جار ومجرور وهو مركز
ثقل الصورة و فيها
اصطدام مع أفق توقع
المتلقي
من جسمها
من خدها
تركيب(1)
)2تركيب(
صفة خاصة بنائب الفاعل
في التركيب() و فيها
تلميح عن المكنى عنه
الرطب
تركيب(1)

ونلاحظ تقديم الجار والمجرور (من خدها) في الجملة الثانية، وهذا بغرض توحيد الروي في الأبيات (حرف الراء). والكناية للدلالة على جمال المحبوبة، فهي كناية عن الصفة .

ومن لطائف الكنايات عند الصنوبري ، قوله في ابنته يرثيها :

يُحَيِّيهَا بِرَيحَانٍ وَرَاحٍ ويحْبُوهَا بِنُوَّارٍ وَخَيْرِي[1]

كنى الشاعر عن صفة خاصة بابنته المتوفاة، وهي "حب الناس لها وحسن تقديرهم لها، وتكريمها لأنهم يحيونها بالريحان"[2] فهي دلالة عن طيبتها وإلا لما تصرفوا هكذا تجاهها، فالشاعر يلجأ للطبيعة ليبثها آلامه، ويتأسى بها، فهي تُحيى بأصناف النور ابنته، فهي تحيط بها، مع الإشارة أن هذا التحليل ينطلق من الديوان[3] لا من أحكام مسبقة.

ومن كنايات الصنوبري،قوله:

فـي مَعَانٍ مُفَصَّلاَتٍ بِلَفْظٍ عَجَزَتْ عَنْهُ أَلْسُنُ الْوُصَّافِ

و نظامٍ كَأَنَّمَا اشْتُقَّ مِنْ نَوْرِ رِيَاضٍ مُخْضَرَّةِ الأَكْنَافِ[4]

انزاح التعبير عن المألوف، بحيث أن المعاني تُفصّل باللفظ في نظام يشبه رصفه أزهار الرياض الخضراء، فهو يكني عن القدرة الشعرية، وإتقان صناعته، والإصابة في الغرض؛ وقد استخدم صورة كبنية سطحية (هي التشبيه)، وقصد بها شيئا بعيدا نجده في البنية العميقة، فهذه الكناية صورة لصورة أخرى هي الإبداع الشعري وإظهار المعنويات في صورة المحسوسات .

---

(1) الديوان، ص 102.
(2) أنظر: الثعالبي: الكناية و التعريض ،دراسة و شرح و تحقيق عائشة حسين فريد ، دار قباء للطباعة و النشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 1998، ص30.
(3) رثاء ابنته مذكورة في الديوان، و لا ينطلق البحث من معلومات خارجية ، و إنما المنطلق هو النص.
(4) الصنوبري: الديوان ،ص 378 .

ومن لطائف الكنايات التي تدل كذلك على القدرة العجيبة في التصوير والتي تهدف إلى تكثيف المعنى، وتقديمه للقارئ بإيجاز، ما نقرؤه للصنوبري في التعبير عن مكانة الممدوح في قلبه، وذلك لما يتسم به من صفات جميلة كحسن الأخلاق، والكرم، والخير الكثير؛ آثر الكناية عنها مع إمكانية أن تكون رياضه زاهرة حقيقة، لكن الحضرة قرنها بالإزهار، والظل المديد، فالروض نسبت له الصفات الحسنة، التي تعود على الممدوح وفي هذا يقول :

أَيْـــنَ بِي عَنْ جَنَابِكِ الـــزَّاهِرِ الـــرَّو ضِ وعَنْ ظِــلِّكِ المَــدِيدِ الـــــرِّوَاقِ [1]

فالشاعر بدأ بهذا الاستفهام الذي يهدف إلى تعميق المعنى، والتركيز الوصفي، وذلك من أجل لفت انتباه القارئ، ومضاعفة جهده من أجل الوصول إلى مدلول هذا التركيب والمقصود من صفاته، التي كان يربطها بالزهر، وبذلك "توصل إلى إثبات الصفة في الممدوح بإثباتها في المكان الذي يكون فيه وإلى لزومها له بلزومها الموضع"[2]، وهذا أضفى على هذه السمات خصوصية ظهورها في شيء مادي، وهذا من بلاغة الكناية، فجعل الكرم والسماحة في الروض الزاهر تجسيدا لها على أرض الممدوح .

---

(1) المصدر السابق ، ص 421.
(2) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، ص 308.

الخاتمة

الخاتمة :

بعد هذه الرحلة االممتعة في عالم شعر الصنوبري، وما يحفل به من صور جميلة للزهريات، والتي حاولنا معرفة خصائص صورها، معتمدين في سبيل ذلك منهج الأسلوبية وهذا لتميزها بالدقة المأخوذة عن اللسانيات، كما أنها لا تهمل الجانب الجمالي، فهي منهج طبقناه قصد استجلاء جوانب الزهريات الخفية عند هذا الشاعر المُفلق من خصائص صوتية وتركيبية وبلاغية وفنية.

وقد توصل البحث إلى مجموعة من النتائج، التي لا نزعم أنها نهائية في مجال البحث، وهي كالآتي:

1-كان الشاعر الصنوبري مرآة عاكسة لعصره، وما اتصف به من ثقافة التحضر، بمختلف مظاهرها، ومنها حبه للطبيعة، وهذا ما دفعه للافتخار بلقبه المقرون بها.

2-اتسم شعر الصنوبري بسمة خاصة، هي اعتداده الشديد بنفسه، وهذا ما ظهر في ثنايا أشعاره، بحيث أن صداها يملأ العالم، من الشرق إلى الغرب.

3-إن شاعرنا الصنوبري، كغيره من الشعراء الذين يبثون مواقفهم النقدية في الإبداع في قصائدهم، وقد أدرك الصنوبري معالم صناعته الشعرية، وبثها في في مدائحه بخاصة، واهتم بجميع عناصر التجربة الشعرية، من لفظ ومعنى، ولم ينحز لأي منهما، بالإضافة إلى القافية والأفكار، والمحسنات اللفظية والمعنوية؛ كما اهتم بأقطاب العملية الإبداعية (المرسل، الرسالة، والمتلقي).

4-استطاع الصنوبري أن يتميز بتجربته الشعرية، بحيث أصبح نسيجا بنفسه، وقد فاق جميع أقرانه، من خلال ولعه بالزهريات وظهورها في مختلف أغراض الشعر في ثنايا المدح والرثاء والغزل والعتاب، كما كانت مرتسمة في قصائد ومقطوعات منفردة.

5- تميزت أشعار الزهريات في شعر الصنوبري بذكر أنواع مختلفة منها النرجس والياسمين والنيلوفر، والأقحوان والأقاح والخيري، والشقائق، والنسرين والبنفسج، والبهار؛ ولع بها ولعا شديدا مما جعله يدعو إلى المقدمة الزهرية بدل المقدمة الطللية، لما في الزهور من حياة للنفوس، فكانت بذلك نقطة تحول

وتجديد لم يسبقه إليها أحد، وتأثر به شعراء كثيرون خاصة في الأندلس، حيث أن القارئ لأشعارهم يتنبه إلى بصمة واضحة لهذا الشاعر في أشعار الزهريات عندهم بخاصة.

6- قرن الصنوبري الزهر بالشعر، فكانت رؤيته الشعرية تنطلق من حبه للزهريات، حيث أن صدى الشعر والزهر واحد فكلاهما يؤثر في المتلقي، وينور القلوب والعقول ويشعر بالراحة النفسية والاستمتاع.

7-على مستوى الإيقاع الخارجي، اختار شاعرنا من الأوزان ما يتماشى مع موضوع الزهريات، وما تضفيه من حيوية وسرعة ونشاط، انعكس في بحور شعره التي آثر استعمال الخفيف منها، السريعة الحركة وبخاصة البحر الخفيف، وهذا الحكم لا يعدم وجود بعض الأوزان الطويلة التي تكون في ثنايا قصائد المدح التي تفرضها التقاليد الشعرية، كما أنه لم يلتزم بالنمط النموذجي، بل نوع في البحور وفي تفاعيلها حيث كثرت الزحافات والعلل فيها ، وهذا ما يعكس نزعته إلى الحرية وعدم التقيد بالمعايير.

8-حروف القافية تنوعت من وصل، وإرداف، وخروج، وتأسيس ترجمت قدرة الشاعر الإبداعية، كما أن اعتماده على المطلقة من القوافي ينم عن رغبة في الانفتاح و الانطلاق نحو جمال الأزهار.

9-اهتم الشاعر بحرف الروي، حيث اكتشفنا ظاهرة فريدة، تتمثل في انتشار حرف الروي في قوافي الأبيات، يقابله توزع هام لهذا الحرف في كل أجزاء القصيدة.

10- لقد ساهم الإيقاع الداخلي في إبراز حالة الشاعر النفسية بعمق، بحيث أن الحالة الفيزيولوجية -النطق- تتم وفقها، وقد ارتبط بظواهر صوتية تعلقت بالبديع، ومنه التجنيس الذي لم تكد تخلُ منه قطعة زهرية، ونفسر هذا برغبة الشاعر في إسماع صوته من خلال تكرار وحدات صوتية لها علاقة بالزهريات.

11- اعتمد الشاعر على الازدواج وحسن التقسيم بشكل لافت في شعر الزهريات؛ وقد كان هذا التوازي على المستويين الأفقي الذي نطرب له في البيت الواحد،

أما العمودي فهو يربط بين أجزاء القصيدة المختلفة، وقد كان له أثر في الدلالة من خلال دعوة المتلقي إلى استشراف النغم الموسيقي، عن طريق المقابلة بين التراكيب اللغوية (فعل يقابله فعل ....، جملة اسمية تقابلها جملة اسمية...).

12- لم يترك الشاعر بابا من أبواب الإبداع في الأساليب إلا طرقه، مع تنوع كبير في الجانب التركيبي لصور الزهريات، معبرا بذلك عن حبه الشديد لها؛ وما يندرج تحت التركيب من أفعال ومشتقات، أما زمن الأفعال فالغالب فيه الزمن الماضي، لأن فيه دعوة من الشاعر إلى تذكر أيامه الجميلة وسط الرياض والزهر؛ أما المشتقات فقد تنوعت من اسم فاعل إلى صفة مشبهة إلى اسم مفعول، وهي تدخل ضمن جذر الفعل (زهر)، أو نوع من أنواع الأزهار، التي نوع في صيغها من أجل المبالغة في وصف جمالها .

13- تنوعت الجمل في صور الزهريات، فالجملة الخبرية المثبتة اختلفت درجات المؤكدات فيها، من حروف أو تكرارات، وهي تصبو إلى التأكيد على أوصافها وما فيها من جمال، مع الإيراد القليل للجمل الخبرية المنفية التي تنفي صفات القبح عن الزهر، وكل ما ينقص من حسنها.

14- وظف الشاعر الإنشاء الطلبي إلى جانب الخبر، وتعددت أساليبه: كالأمر الذي يبدأ به بيته للتركيز على تأمل جمال الزهر، أما الاستفهام فكان في بعض الحالات إنكاريا فيه سؤال غير مباشر لمن لا يهتم بالزهريات، وأحيانا يستفهم ليتعجب من أشكالها وألوانها، وينقل ذلك الإحساس إلى المتلقي ليشاركه فيها.

والنداء منه الطلبي الذي يدعو من خلاله الصنوبري أصدقاءه وأحبابه إلى مشاركته متعته في أحضانها؛ أما غير الطلبي: ففيه استمتاع داخلي للشاعر إزاءها تماشيا مع تجربته الشعورية، التي تتمتع بما في الأزهار من طاقات تأثيرية.

15- الأنماط البلاغية كانت فيها أيضا تنويعات، فالصور التشبيهية كانت وسيلة من وسائل الخيال الإبداعي الخلاق في الجمع بين المتباعدات، حيث عقدت مقارنات بين أنواع الزهر وصور مستقاة من جمال المرأة أو الأشياء المصنوعة والثمينة

المأخوذة من الحضارة العباسية المتطورة، على غرار العسجد، واللؤلؤ، والزبرجد، والعيون، والخدود ... وقد كانت عينه البصيرة خير معين له في هاته التشبيهات حيث أن هناك تناسبا بين شكل الزهرة ولونها والشيء الذي تشبه به أو يشبه بها، فالخدود للورد، والبياض للياسمين؛ كما أكثر الشاعر من استخدام التشبيهات بالأداة ميلا منه إلى الوضوح في أوصافه، كما أن التشبيهات دون ذكر الأداة لها بلاغة في التعبير وتقريب للتشبيه، وهذا ما وجدناه عنده.

16- استطاع الشاعر أن يخلع صفات إنسانية ظاهرية وباطنية مادية ومعنوية على الزهريات من خلال التشخيص، حيث جعل منها أفرادا تفرح وتحزن وتغار وتضحك وتبكي، موافقة بذلك حالته، وهذا ما تجلى أكثر في استعاراته المكنية التي وسع من استخدامها، بحيث شكلت ظاهرة في أسلوبه، عكست شغفه الكبير بالزهريات، لذلك كانت هاته الصور نابعة من شعوره وتجربته فشاركته أفراحه وأحزانه. أما الاستعارات التصريحية فقد كانت قليلة، وهذا لنزوع الشاعر إلى تعميق صوره، وإدخال القارئ في حوار معها، وهذا ما توفرت عليه الاستعارة المكنية.

17- دلت الصور الكنائية على تمتع الشاعر بثقافة شعرية واسعة، وهذا من خلال الجهد الذي يبذله القارئ للوصول إلى المقصود من بعض كناياته، التي تحتاج إلى إعمال الفكر لفهمها، والتي ترتبط بالموروث الثقافي العربي، وهذا لا ينفي خصوصية الشاعر في التوضيح.

18- إن البنية الإيقاعية والتركيبية والبلاغية ليست وحدات منفصلة، أو متضامة بطريقة عشوائية، بل هي تكتلات لا يمكن أن نفصل بينها لا للدراسة، إذ أنها تؤثر وتتأثر بالمعنى، وهي في تفاعل مستمر معه.

19- يمكن أن نقول إن الخصوصية الأسلوبية لصور الزهريات عند الصنوبري هي: كونها فلسفة له في الحياة، وإيقاعها يتسم بالخفة، وتراكيبها بالتنوع والميل إلى الإثبات نتيجة لاستقراره النفسي، والدعوة إلى الاستمتاع بالقيم الجمالية للزهر، وهي صور متنوعة في تشبيهاتها واستعاراتها وكناياتها.

ولسنا نزعم في الأخير أن البحث قد وقف عند كل ما يخص صور الزهريات عند الصنوبري، لكن حسبنا أن نكون قد أجبنا عن بعض ما يخص أسلوبه في هذا المضمار، على أمل أن تكون هناك دراسات تهتم بتراثنا العربي – العباسي منه على وجه الخصوص- والصنوبري بخاصة، لما لمسناه فيه من براعة في الإبداع، وذلك باستخدام مناهج فعالة لكشف مكنوناتها.

و الله الموفق في الأولى والآخرة، وهو الهادي إلى سبيل الرشاد.

ملخص المذكرة

1- **باللغة العربية:**

إن جمال الطبيعة هو المنبع الأساسي الذي يغرف منه الشاعر، بحيث أن عناصرها التي تمده بمكونات الصورة، لكنه لا يصورها لنا بحرفيتها، بقدر ما ينسج بينها علاقات قلما توافرت لدى غير الشعراء. الطبيعة رحبة؛ إذا ما فصلنا جزئياتها وجدنا جانبا منها تسمه روعة وحسن لا نظير له؛ إنها الزهريات جزء من هذا الزخم في الحضارة العباسية المترفة.

اقترن اسمها بشاعر وهبه الله حواسا لا نظير لها، عين لماحة، وأذن طروب، ولسان حلو حلاوة تلك الزهريات التي أسرته فصار يطلبها في كل أغراض شعره.

لم يحظ هذا الشاعر –في حدود علمه– بدراسات توفيه حقه، لذا آثرت من خلال هذا الموضوع المساهمة بجزء ولو يسير من دراسة هذا النسيج، وذلك باعتماد المنهج الأسلوبي الذي يهتم بدراسة الظواهر اللغوية والفنية وجماليتها من أجل دراسة خصائص صور الزهريات في شعره.

اعتمد الشاعر في موسيقاه على الأوزان الخفيفة، وفي مقدمتها البحر الخفيف الذي يعكس حبه للحياة والمرح والخفة، كما لم ينف هذا وجود بعض البحور الطويلة التي كانت في ثنايا قصائد المديح التي زينها بأنواع الزهريات. أما القافية فقد انتقى لها الشاعر من أحرف الروي بما يتناغم مع مشاعر الحب والإعجاب بها، كما أنه جعلها مطلقة، مما يعكس حبه للانطلاق والتحرر من القيود بما يتيح بمشاعره بالتدفق.

كما كان للموسيقى الداخلية التي ظهرت عنده في عنصرين أساسين هما التجنيس والازدواج وحسن التقسيم، حيث كان لهما أثر في إبراز صوته، وتنوعه، حيث كانت له خصوصية تمثلت في انتشار حرف الروي في أجزاء القصيدة أو المقطوعة، خاصة إذا كان هذا الحرف جزء من اسم زهرة من الزهور، والتوازي كان له عظيم أثر، حيث ساهم في استشراف النغمة أفقيا في البيت الواحد، وعموديا في القصيدة، ويفسر ذلك بمحاولة الشاعر إحداث إيقاع مسموع، وخلق ظواهر صوتية لها واقع الحضور والتكرار بولع يعكس ولعه بالزهريات.

أما الجانب اللغوي، فقد آثر الشاعر لهذا الغرض استعمال الأفعال الماضية، ونوع من الصيغ التي ظهرت في المشتقات من جذر الفعل (زهر) التي كانت منتشرة انتشارا واسعا. كما اعتمد على الجمل الخبرية المثبتة، التي ترجمت استقرار الشاعر وهدوءه، أما الإنشاء بنوعيه الطلبي وغير الطلبي، فكان الغرض منه إثبات جمال الزهريات ونفي كل من ينقص منها.

وفي الجانب البلاغي، تنوعت الصور الزهرية عند الشاعر، حيث ساهم من خلالها في إضفاء سمة مميزة للزهريات وخلع الصفات البشرية عليها، فجعلها كائنا حيا يبثه مشاعره المختلف، فكانت خير جليس له في كل الأوقات، فكانت التشبيهات متنوعة، وكذا الاستعارات والكنايات وهذا حسب ذكر الأطراف أو حذفها، مع ذكر للزهريات.

وبهذا تكون صور الزهريات عند الشاعر الصنوبري ذات خصوصية لم يصل إليها غيره من الشعراء، فقد استطاع أن يتحول بمسار التجربة إلى منعطف خاص، وخط لنفسه طريقا حتى أطلق عليه دارسوه «شاعر الطبيعة»، كما يمكن أن نطلق عليه «شاعر الزهريات» لأنه يمثل نسيجا في هذا الإطار.

ب- باللغة الفرنسية:

Le charme de la nature est la source qui alimente l’esprit du poète, car ses éléments constitutifs lui fournissent les constituants de l’image, qu’il ne transporte pas tels qu’ils sont, mais plutôt il noue des liens entre eux, ces derniers rarement trouvés chez les autres personnes.

La nature est vaste, en séparant ses particules ; on découvrira une grande partie marquée par un éclat et une splendeur sans pareille.

Se sont les fleurs qui constituent une partie de la civilisation somptueuse des Abbassides. Leur nom est toujours associé au poète, que stime le plaisir de la musique, et une langue ravissante comme les fleurs qui lui captivaient au point ou ils les utilisent dans tous ses styles de poésie.

Ce poète ne lui a pas été consacré, restant dans les limites scientifiques,

Les recherches qu’ils méritent ; c’est pour cela, je choisissais d’en prendre part par cette étude, en se basant sur l’approche stylistique, qui s’occupe de l’étude des actes linguistiques et artistiques, ainsi que leur esthétique, afin d’étudier les caractéristiques des images des fleurs dans ses poèmes. Le poète a utilisé, en sa poésie, les rythmes faibles entre autres la mesure vive qui reflètent son penchant pour la vie, la jouissance, et la grâce.

Toutefois, cela ne signifie pas l’absence des mesures profondes, qui se trouvent dans ses poèmes de panégyrique ornées par les différentes sortes de fleurs. Quant aux les rimes, le poète a opté pour les lettres qui s’harmonisent avec les sentiments de l’amour et l’attachement aux fleurs, par ailleurs il les a utilisées d’une façon absolue ; ce qui reflète son penchant pour la liberté et le dégagement, ce qui lui permet d’exprimer ses sentiments sans contrainte.

En plus, le rythme qui caractérise sa poésie se base sur deux éléments principaux ; savoir l’homophonie, l’équivalence entre les vers et la judicieuse segmentation, qui avaient une influence à

l’extériorisation de sa voix, de sorte qu’on lui impute la spécificité de l’utilisation de la rime des deux vers aux différentes parties du poème, et notamment si cette dernière constitue un fragment d’un nom d’une fleur.

Parallélisme avait un grand impact, car il a contribué au pressentiment de la tonalité horizontalement en un seul vers, et verticalement dans tout le poème. Cela s’explique par les différentes tentatives du poète de créer une cadence sonore et des aspects phonétiques qui existent toujours et qui se répètent éperdument, reflétant son amour des fleurs.

Concernant le coté linguistique, le poète a préféré, pour ce style, de mettre les verbes au passé, et d’utiliser de différentes tournures qui se représentent par les dérivés formés à partir du radical du verbe «fleurir » qui connaissaient une utilisation étendue à l’époque. Il a, également, utilisé les phrases déclaratives affirmatives, qui révélaient son flegme et sa stabilité. En ce qui concerne le style structural en ses deux formes, qui comporte ou ne comporte pas une demande, il l’a utilisé afin de dévoiler le charme des fleurs et réfuter tout ce qui est susceptible de le voiler.

Pour l’aspect rhétorique, les figures des fleurs étaient diverses, car il a accordé aux fleurs des spécificités, en les revêtant des caractéristiques humaines , en les rendant comme un être humain à eux il exprime ses sentiments, et par conséquent, elles étaient son meilleur ami en tout les moments, de manière qu’il a utilisé des comparaisons, des métaphores et aussi des périphrases en supprimant ou en gardant leurs différents constituants, et en citant les fleurs.

Ainsi, l’image des fleurs chez le poète pinéal est marquée par une spécificité exclusive. Car il a pu détourner l’itinéraire de l’expérience vers un tournant particulier, comme il a pu tracer un chemin pour lui, au point ou les personnes qu’ils lui ont consacré des recherchent le nomme « le poète de la nature », et on peut même l’appeler « le poète des fleurs », autant qu’il représente une grande partie de cet enchainement.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المصادر:

- القرآن الكريم، برواية: حفص.
- الصنوبري: الديوان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، د.طن 1970.

ثانيا: المراجع:

1- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، 1965.
2- إحسان عباس: فن الشعر ، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت،ط1،1955.
3-أحمد كشك: القافية، تاج الإيقاع الشعري، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 2004.
4-أحمد مصطفى المراغي: علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، دار القلم، بيروت، ط2، 1984.
5-ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، 2007.
6-البحتري: الديوان، ج1، شرح يوسف الشيخ محمد، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، 2000.
7-تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 1973.
8-التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، علق عليه ووضع حواشيه وفهارسه إبراهيم شمس الدين: دار الكتب العلمية، بيروت،ط1، 2003.
9-التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ج3، تصحيح وضبط وشرح: أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، د.ت.
10- توفيق الفيل: القيم الفنية المستحدثة في الشعر العباسي من بشار إلى ابن المعتز، مطبوعات جامعة الكويت، د.ط، د.ت.
11- الثعالبي: الكناية والتعريض، دراسة وشرح وتحقيق عائشة حسين فريد، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ، د.ط، 1998.

12-جابر عصفور: الصورة الفنية والتراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 1992.

13-الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، د.ط، د.ت.

14-الجاحظ: الحيوان، مجلد 1، ج3، شرح وتحقيق يحي الشامي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط3، 1997.

15-جلال الدين السيوطي: المنقح عن الموشح في قواعد العربية، دراسة وتحقيق أبي عبد الرحمان صادق مسعد لطف المخبري، دار الإيمان ، الاسكندرية، د.ط، 2003.

16-ابن جني: الخصائص، ج2، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، د.ت.

17-حسن ناظم: البنى الأسلوبية: دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، المغرب، بيروت، ط1، 2002.

18-الحصري: زهر الآداب وثمر الألباب، ج2، مفصل ومضبوط ومشروح بقلم زكي مبارك، حققه وزاد عليه محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1999.

19-حميد آدم ثويني: علم العروض والقوافي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2004.

20-حميد آدم ثويني: علم العروض والقوافي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006.

21-حميد آدم ثويني: منهج النقد الأدبي عند العرب، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2004.

22-حنا الفاخوري: الموجز في الأدب العربي وتاريخه: الأدب المولد، مجلد2 دار الجيل، بيروت،ط2،1991.

23-خالد محمد الزواوي: الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط1، 1992.

24-ابن خلدون: المقدمة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د.ط، 2007.

25-رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1993.

26-رجاء عيد: التراث النقدي نصوص ودراسة، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، د.ت.

27-ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، التحقيق النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 2000.

28- رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 1998.

29-ابن الرومي: الديوان،ج1، شرح أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2004.

30-ابن الرومي: الديوان، ج2، شرح أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2004.

31-ريمون طحان: الألسنية العربية (2)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2،1981.

32-زكية خليفة مسعود: الصورة الفنية في شعر ابن المعتز، منشورات جامعة خان يونس، بنغازي، ط1، 1999.

33-زين كامل الخويسكي ومحمد مصطفى أبو شوارب: العروض العربي صياغة جديدة، ج1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1 ،2002.

34-السبكي: عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، مج1، تحقيق خليل إبراهيم خليل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001.

35-السبكي: عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، مج2، تحقيق خليل إبراهيم خليل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001.
36-سعد عبد العزيز مصلوح: دراسات أسلوبية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 2002.
37-سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية عالم الكتب، القاهرة،ط3، 1992.
38-سعيد يقطين: الأدب والمؤسسة والسلطة نحو ممارسة أدبية جديدة، المركز الثقافي، العربي، المغرب، بيروت، ط1، 2002.
39-السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتحقيق وتوثيق يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، 2005.
40-السيد أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، شرح وتحقيق سعيد محمود عقيل، دار الجيل، بيروت، ط1، 2005.
41-السيوطي: كتاب الأشباه والنظائر في النحو، ج4، راجعه وقدم له فايز ترحيني، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1996.
42-شفيع السيد: أساليب البديع في البلاغة العربية رؤية معاصرة، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة،ط1، 2006.
43-شفيع السيد: النظم وبناء الأسلوب في البلاغة، دار غريب لطباعة والنشر والتوزيع، مصرن ط1، 2006.
44-شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي (4): العصر العباسي الثاني، المعارف، القاهرة، ط2، 1975.
45-شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط10، د.ت.
46-شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط6، د.ت.
47-شوقي ضيف: النقد، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1979.

48-صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، د.ط، د.ت.

49-صلاح فضل: علم الأسلوب مبادؤه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط2، 1985.

50-عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1،1998.

51-عبد الرحمن تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط2، 1982.

52-عبد العال سالم مكرم: تطبيقات نحوية وبلاغية، ج3، دار البحوث العلمية للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 1978.

53-عبد العزيز عتيق: علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، د.ط، د.ت.

54-عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي، دار النهضة العربية، بيروت، ط3، د.ت.

55-عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1،2002.

56-عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة تحقيق وشرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، دار الجيل، بيروت، ط1،1991.

57-عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رضوان الداية وفايز الداية، دار الفكر، دمشق، ط1، 2007.

58-عبد اللطيف الشريفي وزبير دراقي: الإحاطة في علوم البلاغة،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 2004.

59-عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2004.

60-عبده الراجحي: التطبيق النحوي، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2004.

61-عثمان موافي: من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، ج1، دار المعرفة الجامعية، ط4، 2002.

62-أبو العرفان محمد بن علي الصبان: شرح الشافية الكافية في علمي العروض والقافية، تحقيق ودراسة: فتوح خليل، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2000.

63-عصام نور الدين: علم الأصوات اللغوية الفونيتيكا، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1992.

64-علي البطل: الصورة في شعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1981.

65-علي محمود النابي: الكامل في النحو والصرف: الكتاب الأول: النحو، دار الفكر العربي، القاهرة،د.ط، 2008.

66-عيسى علي العاكوب: التفكير النقدي عند العرب، دار الفكر، دمشق، ط1، 2002.

67-فايز الداية: جماليات الأسلوب: الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق، ط2، 1996.

68-ابن قتيبة: أدب الكاتب، اعتنى به وراجعه درويش جويدي، المكتبة العصرية، د.ط، 2004.

69- القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع مختصر تلخيص المفتاح، دار الجيل، بيروت، د.ط، د.ت.

70-ماهر مهدي هلال: رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، د.ط، 2006.

71- محمد أحمد بريري: الأسلوبية والتقاليد الشعرية دراسة في شعر الهذليين، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط1، 1995.

72-محمد بركات حمدي أبو علي: البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية ونظرية السياق، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2003.

73-محمد حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2004.

74-محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، د.ط، د.ت.

75-محمد خفاجي: الحياة الأدبية في العصر العباسي، دار الوفاء للطباعة وللنشر، الإسكندرية، ط1، 2004.

76-محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، 1981.

77-محمد صالح الضالع: الأسلوبية الصوتية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 2002.

78-محمد عبد المجيد الطويل: في عروض الشعر العربي قضايا ومناقشات، دار غريب، القاهرة، د.ط، 2006.

79-محمد عبد المطلب:البلاغة والأسلوبية، دار نوبار للطباعة، مصر، ط1، 1994.

80-محمد عبد المنعم خفاجي: في عروض الشعر العربي، مكتبة القاهرة، مصر، ط1، د.ت.

81-محمد عزيز نظمي سالم: عالم جمال الموسيقى: قراءات في علم الجمال حول الاستطيقا (النظرية والتطبيقية)، Reading of aestethetics(Theoretical& applied)، شباب الجامعة، د.ط، 1996.

82-محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في " الشوقيات" منشورات الجامعة التونسية، تونس، د.ط، 1981.

83-محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990.

84-محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط،2004.

85-محمود سليمان ياقوت: علم الجمال اللغوي (المعاني – البيان–البديع)، ج2، دار المعرفة الجامعية، مصر، د.ط، 1995.

86-مختار عطية: علم البيان وبلاغة التشبيه في المعلقات السبع دراسة بلاغية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، د.ط، 2004.

87-المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، نشر أحمد أمين، عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991.

88-مصطفى الشكعة: رحلة الشعر، دار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1997.

89-مصطفى حركات: قواعد الشعر: العروض والقافية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، د.ط، 1989.

90-مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط2، 1981.

91-منير سلطان: الإيقاع في شعر شوقي الغنائي: الجملة والخصائص، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، د.ت.

92-منير سلطان: بديع التراكيب في شعر أبي تمام: الجمل والأسلوب، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، د.ت.

93-موسى سامح ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي دراسات تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2008.

94-ناصر الحاني: في الحضارة العربية: صور عباسية، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، د.ت.

95-نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط6، 2001.ا

96-أبو نواس الحسن بن هانيء، الديوان، شرح وتعليق مجيد طراد، دار الفكر لعربي، بيروت،ط1،2003.

97-يوسف أبو العدوس: الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007.

98-يوسف أبو العدوس: التشبيه والاستعارة منظور مستأنف، دار المسيرة للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007.

99-يوسف أبو العدوس: مدخل إلى البلاغة العربية: علم المعاني – علم البيان– علم البديع، دار المسيرة، عمان، ط1، 2007.

ثالثا: المعاجم والقواميس:

1-الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، ترتيب ومراجعه داود سلوم وغيره، لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2004.

2-الزمخشري: أساس البلاغة، قدم له وشرح غريبه وعلق عليه محمد أحمد قاسم، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2003.

3-الفيروزآبادي: القاموس المحيط، تحقيق أبو الوفاء نصر الهوريني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2007.

4-ابن منظور: لسان العرب، ج1، دار صادر، بيروت، ط1، 1990.

5-ابن منظور: لسان العرب، مج15، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003.

رابعا:المجلات والدوريات:

1-مجلة العربي، عدد 557، أفريل2005.

2-مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باتنة، العدد 9، جانفي 2004.

خامسا: الرسائل والمخطوطات.

1- محمد أوسلوغة: شعر الصنوبري موضوعه وصورته: مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة باجي مختار، عنابة، 2007-2008.

فهرس الموضوعات

الفهرس: